قبّعة اللامحدود
انطلوجيا قصيدة النثر

قبّعة اللامحدود

التصنيف: نقد

تألـيف : علاء حمد

الطبعة الأولى : 2022
تصميم الغلاف: دار تأويل



منشورات تـــأويـــل لـــلـــنشر والترجمـــــــة
Taawielfõrlagpublikationochöversãttning

بغداد شارع المتنبي - عمارة الوراقين – مدخل حسن باشا – الطابق الأرضي
009647725925712
Sweden Öerbro
Örebroskonstochkultrförening
0046737405443

البريد : dar.taweel2018@gmail.com

ISBN:978-91-987905-3-2

علاء حمد

قبّعة اللامحدود

انطلوجيا قصيدة النثر



الشيوخُ في بغدادَ

يبحثونَ عن أقفاصِهم بين رذاذ الناس

ويمتطون الأحاديثَ المبتلّةَ بالماضي

كنتُ أحدّثهم عن الحاضر

فيضحكونْ..

علاء. ح

مقدمـــة

ثقافة اللامحدود وشعراء الزاوية الحادة

نبحر مع اللامحدود، لكي لانصطدم بالأشياء التي تعيق الأحلام وتلقائية القول الشـــعري؛ فالطائر في الفضــــاء، حرّ وطليق لاتوقفه شـــارة ولا غيمة ولا شـــارع، وتحديقاته حرّة لذلك يتجه باتجاهات عديدة، ويسـتقرّ على ناصـية مرغوبة بالنسـبة لرحلته الفضائية.. فالشاعر كالطائر يتكئ على ناصية تؤدي إلى أريحية التحديق بين الرؤية والرؤيا، ومن خلال هذه المساحة الحرة يتحرر المتخيل ويتحرر المحسوس؛ ويشـــكلان علاقة بركانية بإيجاد التصـورات والتصـاوير الملتقطة من البعد الخيالي والاعتناء باللحظة التي لها تأثيرها اللحظوي بابتكار الصـــور المؤدية إلى منظومة الدهشة، فكلّ حقل دهشوي له خاصيته في الحقول الذاتية، لذلك خلف كلّ نصّ جديد متخيـل مســـتجد، وخلف كلّ نصّ ذات عملـت على التكيف مع العلاقـة الجديدة لتراسل الحواس وتعتني بالممكنات المحيطة بها..

شـعراء الزاوية الحادة، انطلقوا بنصـوص انفرادية وكلّ شـاعر له مسـاحته وعنونته الخاصـــة بـه، فهم مجموعـات مختلفـة عن الواقع الـذي نعيشــــه، لـذلـك اعتنوا بالمؤســـســـة الجمالية وتجاوزوا المألوف وهم يميلون إلى اللامحدود؛ لكي يكونوا طيورا محلقة في الفضـاء الشـعري، والتمرّد سـمة من سـماتهم، ومن خلال علاقاتي مع النصّ أو مع من كتب تلك النصـوص، تراهم بمسـتوى من الوعي الذاتي فاقترب الخلق الجمالي منهم أكثر وأكثر، وكلّ شاعر كوّن خاصية من خصوصيات المعرفة النصـية ليحلق بكعب عالي، ويكسـر مسـاحة الخطاب العادي، وينتمي إلى فرادة الوعي الشعري..

اعتمدنا على قســم من الشـباب بنتاجاتٍ نوعية ولهم حضــورهم الفعال في كيفية إنتاج الخطاب النوعي بحيث يكون منصــفا في الأبعاد الشـعرية؛ إذ تدخل الأبعاد وتتلقفه وتدخل في صميمه، مما يكوّن مساحة واسعة من البعد الخيالي، فينحصر المحدود برؤية الشـاعر وتنفلت العلاقات المحدودة مع علاقات جديدة لايخمّنها إلا المبحر في النصّ النوعي كي يلامس التجديد الطارئ على كلّ لحظة من لحظات التأليف النصي..

لايعتمد فعل اللامحدود على هدم اللغة، بل صياغتها بالشكل الجديد خارجَ الثقل العقلاني، وقد اعتمد الســرياليون على تجديد اللغة وتجديد الخطاب، لذلك آمنوا بتحرير اللغة ومن خلالها تمّ تحرير الخيال ((السـريالية لم تكن تنشد متعة التحرر من كوابح جمالية أو تقنية مفروضة أو موروثة، بقدر ماكانت تعزز الطرائق المدروسة لتضمن للغة حرية الفعل .. أو كما عبّر الشاعر السريالي البلجيكي بول نوجيه قائلا : إنّنا نعين للغة وللأشــكال وظائف أخرى تختلف عن تلك التي اعتدتّ عليها . وذلك من أجل تكريسها لمهمات جديدة " [1] "))..

شعراء الزاوية الحادة، كانوا معنا أربعة وعشرين شاعرا، وقد آمنوا بما ذكرناه الآن، وما اعتمدنا عليه من تفســير وتفكيك، مســتندين إلى فعل اللامحدود في رحلتنا الكتابية، وقد ناشـدنا بعض المصــادر المهمة لكي نكون بنشــاط وفعالية أقوى، لذلك نحتفظ بالتشـديد التصـويري وننتمي إلى ولادة الحداثة، ونتجاوز العصـيان والطرق الوعرة التي لاتؤدي إلا إلى المزيد من التعقيدات، فانســيابية المحســوس الداخلي، هو دليل الانتماء إلى العناصــر الحديثة، لذلك يحتفظ الشــاعر بسـلطة الـذات والعمـل على تحولات جـديـدة، ذات غير مطروقـة، تتجـدد مع كـلّ نصّ مستهدف من قبلها، فينصب الشاعر مرآته باستبصارات أعمق.. فالدعوة التي كتبها الشــعراء، هي إعادة ترتيب النصّ بعلائق نصّــية، كي تكون المواجهة، النصّ مع النصّ، والذات مع الذات..

لقد بحث البعض من الشعراء في أسرار اللغة وذلك من خلال الكلمات التي وجهتها اشـتغالاتهم الداخلية والتي حوت على عدة معاني، ومن هذه الوقفات بلوغ الشــيء أمام الشيء، لكي يخطو الشاعر بمهام جديدة ويميل إلى أسلوب التركيب اللغوي، حيث يؤدي إلى مصــطلحات وتأويلات غير مطروقة مما تُشــعر المتلقي على أنّ كل ماهو أمامه ينتمي إلى الجديد، فالمعاني العجائبية والابتكارات، تنبت بعالم خاص

---

[1] السريالية في عيون المرايا - ص 115 – ترجمة وإعداد : أمين الصالح

تختاره الذات الجديدة، لذلك تكون سلطة الذات سلطة فردية وإذا كانت سلطة جماعية فسوف نفقد حركة النصّ وحركة الذات، حيث نعتبر حركة الذات ذات فعالية بإيجاد الكوامن وخروجها من خلال النصّ الشعري والذي ربما يعاصره الكثيرون وينتمون إلى حركته المبنية على آليات وتقنيات وأرضية خصبة ضمن الوعي الشعري، وهيمنته على النصّ الحديث..

بنية قصيدة النثر

إذا أبحرنا بين المحدود واللامحدود في بنية قصــيدة النثر المعاصــرة، فســوف نتوقف عند انفلاتات جزئية في التصــوير والتصــورات والاســتدلال والتأويل وكذلك في المعاني التي تولد في الكثير من الأحيان الغموض، ولا تفوتنا التشعبات الأخرى التي تميـل إلى البنيـة الخيـاليـة وحركـة المتخيـل في الـذات المتحولـة، برفقـة المحســوس الذي حتى إذا تغيّـــب فســوف يترك آثاره في الذات العاملة، وتغيّب المحســوس لم يكن كاملا، بل جزئيا مهما كانت حالة الســكر والخيال وحركته المتتالية في النصّ الشــعري الحديث.. لاتعريف لقصــيدة النثر أبدا؛ فإذا كانت قصــيدة العمود تحددها التفعيلات الخليلية (التي أعدّها تعدادا) فقصــيدة النثر تنطلق من اللامحدود وإلى اللامحدود، ويبقى النصّ الشعري منفلتا وقابلا للانفتاح في جميع مراحله، وذلك لتقبله التأويلات والمعاني التواصــلية، وما القصــدية المعتمدة إلا حالة من حالات المعاني التي تقودنا إلى التأويل والتأويل الاستدلالي..

إنّ الصــورة الشــعرية الكبرى هي الكفيلة بهذا الانفلات الذي يتحول في بعض الأحيان من صورة تفكرية صغرى إلى صورة تفكرية كبرى، مما تضيف إلى القصيدة التفكرات الجزئية، فينقاد الباث عادة إلى الصور الشعرية المتشعبة والتي تشتغل تحت مظلة الصورة الكبرى الوليدة للحدث الشعري، وهذا يضيف إلى عملية الترميز الرمز الخيالي والذي يصاحب الصور الشعرية المتجزئة؛ وعادة تكون قصيدة النثر كمنظور خارجي نتعامل معه على نقل كلّ شــيء ماوراء الواقع، وهذا يعني لنا أنّ لغة الأحلام هي الســائدة إذا ماتطرقنا إلى بؤرة العمل اللغوي وعلاقته بالألفاظ وعلاقته مع علم الوضع..

نلاحظ عادة؛ إذا ماذهبنا إلى علم الدلالة بأن الحقول الدلالية هي الســائدة في النصّ الشعري الحديث، وكذلك الحقول الإشارية، وتحضـن قصيدة النثر كيفيات الترابط الجمالي الاســتطيقي، والذي يفقد تواجده في العديد من الفنون الأخرى، ومن هنا تظهر لنا حالات المجرّات وســحرها، وكذلك حالات التصــوير المجرّدة، لتضـيف إلينا لغة فلسـفية تعتمدها قصـيدة النثر وهي ترفع برقعها المسـتحدث في التواصل ضمن نظرية الاندماج..

تعتمد قصيدة النثر على النصّ المكتوب، وقد تواجدت على هذا المسلك، متجاوزة النص الشـفاهي السـائد، والذي كان لايعرف التوثيق ولا التدوين إلا ماندر؛ لذلك فقصـيدة النثر ليسـت تحديا لقصـيدة العروض أبدا، فقصـيدة العروض (وأقصـد العمودية تماما) لها قوالبها الخاصـة ولغتها أيضـا وهي تشـغل مسـاحتها ضـمن النظرية التقليدية، وقصـيدة النثر لها نظريتها الحداثية، ومصـطلح الحداثة يختلف مابين الحداثي والحداثية، لذلك ومع حالات تطور النظريات الشـعرية، نلاحظ أن قصيدة النثر شغلت مساحات أوسع ما يكون..فالاشتغالات التي تعتمدها قصيدة النثر؛ اشتغالات الرؤى التوسعية والتي لاتثبت بزاوية معينة، هذا إذا افترضنا سعة الفضـاء، وكل مسـلك له زاويته الفضـائية، بينما النصّ النثري لاينتمي إلى زاوية معينة من زوايا الفضاء، فهو يشغل معظم الزوايا التي تشغلها البنية النصية، لذلك فهي خارج الهندسـة المعمارية ولاتنتمي إلى قالب هندسـي معين لا بالشـكل ولا في فنية النصّ المكتوب؛ وفي طبيعة الحال لايمكننا تحويل قصـيدة النثر إلى فنّ آخر، فهي باشـتغالاتها الواسـعة تبتعد عن أية مسـاحة مسـتقلة، لذلك فلها جمهوريتها الاسـتقلالية وهي تنتمي إلى عوالم عديدة، وأهم تلك العوالم، عالم الحضـور التقني وحركة الخيال الذي يرافق قصـيدة النثِر في جميع مدنها المتنوعة.. وعندما نكون مع طبيعة الخيال، فسـوف نكون مع حالات خلاقة لها علائق مع الخيال وحركة المتخيل وظهوره في قصـيدة النثر بشـكل أكثر حرية، لذلك فهو يشـغل الذات ويعمل على تحولاتها من ذات عادية إلى ذات حقيقية تؤدي وظيفتها نحو الشـعرية، وقد سـموها بالذات الشـاعرة، بينما، السـرياليون سـموها بالذات الحقيقية.. ولكي نكون بمسـاحة أوسـع مع قصـيدة النثر، فسـوف نتطرق إلى بعض السـمات التي تلازم القصـيدة ونحن ندخل إلى هذه المسـاحة الواسـعة من الفهم والإدراك والخيال؛ وكذلك من عنصـر الجمال الذي يعد سـمة متلازمة مع قصـيدة النثر وحتى في حالات الحزن الجميل..

التعريف

إذا أردنا خنق قصـيدة النثر، نميل إلى تعريفها، فالتعريف، هو خنق المصـطلح وتحديد صـلاحيته، بينما قصـيدة النثر لاتتقبل التعاريف المخنوقة، وذلك لأنها تستعمر مساحة واسعة لا حصـر لها من الخيال وحركته في الذات.. فوراء كلّ نصّ جديد، ذات جديدة، وبما أن الذوات وأنواعيتها غير محصورة بشاعر أو كاتب، إذن لاتعريف لقصـيدة النثر، ولا نسـتطيع أن نعلن الإقامة الجبرية لها، في نصّ متحرك مابين كتّاب وشـعراء العالم، فتسـاهم مع كلّ ذات متحولة، وتنفتح على الآخرين،

فالذات العادية لامكانة لها في النصّ والنصـــية لقصـــيدة النثر، لهذا ومن خلال مسؤوليتها الواسعة، نلاحظ حركة الباث غير مستقرة وهو يميل إلى الكتابة النوعية ويعتني بالذات المتحولة والتي عادة تكون لنا، ذات عاملة تعتمد الخيال والجمالية والجنون، والجنون الخلاق، مما يدفع بقصـــيدة النثر ملامســـة التفكر الذهني والانطلاقة من خلال فكرة صغيرة، وتكبر هذه الفكرة في مساحة الذات الواسعة.. كلّ من يمتلك تعريفا، كإنه يحمل آلة حادة لقتل قصـــيدة النثر، وحتى من عرّفها وهو ينحاز لها، فهو يعلن انتحاره من خلال التعريف، فالآلة تذبح صاحبها، لذلك نبتعد عن التعريفات والمفاهيم المحصـورة لقصـيدة النثر، ونسـتطيع الكتابة عنها برؤى توسـعية والميول إلى نصـيّة النصّ المسـتقيم، والذي له خصـوصـية الكتابة اللغوية، طالما تكون الرؤى لها علاقات مع المعاني أيضا..

حركة الخيال والمتخيل

يتحرك المتخيل بصـيغته الواسـعة والحرة في قصـيدة النثر، وهو يميل إلى إيجاد الصـور الشـعرية والعجائبية وكذلك منظومة عنصـر الدهشـة والتي قسـمتها حسـب مواقعها اللغوية إلى عدة أقســـام، وبما أن هناك حركة للمتخيل، فهناك برفقته مساحة الخيال العميقة المعتمدة في قصيدة النثر، وما النسب الشعرية المعتمدة على قوة الخيال والإبداع والابتكارات التي يعتمدها الباث عادة، إلا الجزء المأخوذ بالتصـــورات والقصـــدية، وخارج هذه النســـب وقوتها في النصّ الحديث، تســـقط قصـــيدة النثر في الخاطرة، لذلك وجلّ مانميل إليه هو المعطيات الذهنية خارج الواقع المادي، فالعجائبية جزء من حركة المتخيل، والخيال المقصـود مسـاحتها في تأسـيس وتأطير النصّ الحديث، فعندما قلنا أن لغة الأحلام هي السـائدة، فهنا حركة المتخيل خارج الواقع، وما الحدث الشعري إلا تنبؤات الباث فيما سيحصل، وهو بعينه جزء من إبداع وتحولات في الشعرية العربية..

حركة المتخيل تكون برفقة المحســوس، وإذا حضـر المتخيل يغيب المحســوس، ونعني من وراء هذه العبارة بأن المتخيل هو الذي يقود العملية الإبدالية في جســـد النصّ، والمحســـوس يجســـدها، وعند نفي المحســـوس (لاغيابه) ننفي المتخيل نهائيا، حيث يفقد جسد الذات أحد أهم العناصر المتحولة لديه، لذلك ومن خلال الصورة الشعرية والتي تعد البديل الاول لظهور حركة الجمل الامتدادية في قصيدة النثر، ومن خلال هذا المنظور التخييلي، والذي يقودنا إلى صـــورة شـــعرية كبرى تتكئ على جزئيات من الصـــور الامتدادية، حيث يكون لحركة الصـــورة علاقات

داخلية وعلاقات خارجية، ومنها حركة المتخيل البصري الداخلي، طالما نتكئ على لغة الأحلام، وكذلك التصورات البصرية وإمكانية رصد الصور الطبيعية — الواقعية وتحوّلها وكذلك نقلها إلى الذات لتدخل في الهدم والبناء، فالتصاوير التي نعتمدها، تصاوير منقولة بواسطة المحسوس البصري، والتي تخدمنا كثيرا في التخيل وخلق الصور في النصّ الشعري الحديث..

تعتمد قصــيدة النثر ومن خلال موضــوعنا الآن؛ على تجديد المعاني، وترفض التكرار والتقيد به إلا في حالات تؤدي إلى الجمالية وحركة الأفعال الانتقالية والتي لها الأثر الفعال مع اللغة المناسبة في تشييد البنى النصية من جديد، وهذه اللازمة من اللوازم الحديثة، وخصــوصــا العلاقات الجديدة التي تثيرها بين أنواعية اللغات ومدى تأثيرها بالمتلقي، فنوعية اللغة لها خصوصيتها في تأسيس البنية النصية في قصيدة النثر، لذلك تكون علاقة المتخيل ومساحة الخيال مع اللغة الجديدة علاقة جدلية، مما تنتج لنا الصور الجدلية، أو الصورة اللوحة والتي أخذت يتفاقم ظهورها في ســنواتنا الأخيرة ونحن نقرأ ونبحث في دهاليز هذه القصــيدة العجائبية والتي أحدثت ثورة فعالة منذ ظهورها..وتعتبر قصــيدة النثر طالما تعتمد الخيال وحركة المتخيل، جنســا أدبيا مشــتركا بين جميع شــعوب العالم، بالإضــافة إلى الرســم والكلام والقول والقول الشــعوري والغناء والرقص والموســيقى، والتي لاتناســب اللغة العادية ..

الجنون والجنون الخلاق

ليس الحلم الذي يؤدي إلى الجنون، هو نفس الحلم الذي ينتابنا أثناء النوم؛ فهذه الأحلام لاعلاقة لنا بها، وهي في الكثير من الأحيان تكون عابرة وغير مســتقرة، فكيف يمكننا التقاط الحالات غير المســتقرة ونحن نبحث عن اســتقراء النصّ ومراجعته اللغوية، فالحلم الذي يمرّ علينا، حلم اللحظة الشــعرية.. وليســت الكوابيس مهمتنا وترجمتها في جســد النصّ لكي تقودنا إلى إغماضــة عينية، فهذه المفاهيم بعيدة، وما تتناوله قصــيدة النثر من أســاليب الجنون العديدة ومنها الجنون الخلاق، والجنون الانســيابي، وجنون الوعي، الذي يعيد ترتيبات بنية النصّ الشــعري ويقتحم الذات ويتلبســها بخلق جديد؛ فهو يمنحنا إغماضــة العين عند اليقظة، والحلم هو، حلم اليقظة الذي يراودنا ونحن نهتم بهذا الجانب واندفاعنا إلى إيجاد التصاوير العينية والفكرية وحتى الواقعية ولكن نضع المؤثرات في حوزتها وتحت تصرفات الذات قبل كلّ شيء، وإلا نبقى نراوغ بنفس الأساليب

القديمة وحتى في حالات قصـــيدة النثر القديمة، فعند مطالعتنا الآن لبعض من كتبوا بها، نستغرب حول مباشرتها والابتعاد عن اللامألوف، وحتى الصور الشعرية لاتؤدي إلى الدهشة، ومع أنه تم تقييم العديد من تلك النصوص التي لاتؤدي عملها الذي نتمناه، فالحالة الآن تختلف كلّ الاختلاف، وخصوصا أن نظريات جديدة تم توظيفها في قصـــيدة النثر الحديثة، وبداية من العنونة نلاحظ بأن الباث صـــاحب علاقة جنونية يقودنا من خلالها إلى العديد من المســـميات ومنها الذات والذات الإدراكية، واللغة الإدراكية والدلالات الإدراكية، فمثل هذه المفاهيم جديدة على المتلقي، وكذلك أبعاد الجنون الذي يؤدي إلى الجنون الخلاق ومتابعة الحدث الشـعري بشـكله اللامألوف، فالمألوف يسـقط من البصـرية، والتي لها علاقات مع الذات المتحولة، وحتى أنها تنوب محلها في حالة غياب الذات، وعندها تتحول إلى المتخيل البصـري والذي يجد مالا تجده الذات.. فقصـيدة النثر ومن خلال متابعتنا لها؛ تخترق المشـــاعر وتحولها إلى مشـــاعر أكثر تأثيرا، فقد تواجدت على أنها تفكّ القيود القديمة وخصـوصا أنّ اللغة التي يتبعها معظم الشـعراء هي لغة تقليدية وغير تصــنيفية، ولا يحتاجون إلى التصــنيف، لذلك جرت العادة إلى الآن تســمية اللغة باللغة الشعرية، فيكتفون بهذه التسمية والتي أصبحت مستهلكة ولا تؤدي غرضـها المتجدد، فقد تم تقســـيم اللغات التي يوظفها الباث في قصـــيدة النثر، ومنها لغة الجنون، وإلا كيف نتعرف على جنون الشـــاعر ونحن نمتلك لغة تقليدية لاعلاقة لها بالجديد ؟

إن العاطفة من العناصـــر الفعالة في إيجاد المتعة الشـــعرية، ولكي نكون مع هذه المتعة فالنســـيج الفعال مع العاطفة وعلاقاتها مع بقية العناصـــر تقودنا إلى أنواعية من الصور الشعرية، ومنها:

الصورة الجدلية

صورة اللحظة

صورة اللوحة

الصورة التركيبية..

وتمدنا هذه الصــور، ليس فقط باللذة الشــعرية، هناك احتواء المعاني وامتدادها، فامتداد الجملة الشعرية وتعديها على المعاني والمعاني المؤجلة من أسبقية قصيدة النثر، وهي الرؤى الحديثة في إيجاد البديع والأســتطيقا، واللغة الفلســفية.. ونحن

مع الجنون الخلاق، نكتب خارج الوعي المباشــر، ولكن لايتخلى المحســوس عن مرافقة الحالات الجنونية ولو بشــكل جزئي، فالعلاقات التي ينســجها، علاقات توســعية بين الحسّــية الذهنية الكاملة والحســية الجزئية المختصــرة، وهو خارج السيطرة المباشرة عندما نكون في حالات من الحلم..

البعد التقليلي

التقليلية والتي جاء بها الشــاعر الفرنســي ســتيفان مالارميه ([2])، في تلك الحقبة، والاعتناء في النصّ النوعي، حيث أوجد الشاعر الفرنسي هذا المصطلح لكي يكون نافذا مع طلابه ومدى العمل على تنفيذ هذه الرغبة النوعية، حتى اقترح عليه طلابه بأن يعمله كنظرية لكنه رفض ذلك، وهو يتناول البعد الزمني من خلال التقليلية، ومفردة التقليلية لاتناســب إلا قصــيدة النثر، تناســبها تماما، حيث قوة المعاني والقوة الزمنية بإدخال النصّ الشــعري بمختبر بطيء والنظر به ربما يكون لأســابيع وربما لشهور، ولكن ومن خلال المعانى الواسعة لهذا المصطلح الشمولي، والذي يعني لنا التقشف اللغوي أيضا، نستطيع توظيفه كأبعاد تقليلية للمفردات من جهة وللحالة الزمنية من جهة أخرى، فظهور القصيدة القصيرة في قصيدة النثر، أعطت بعدا تقليليا زمنيا ولغويا، وكذلك من ناحية المعاني ومســاحتها في البعد التقليلي، وأضــاف هذا المصــطلح لقصــيدة النثر إضــافة نوعية من ناحية الاعتناء في النصّ الشعوري، والنصّ الحسي بمساحته اللامحدودة، حيث أنّ السيطرة على المشاعر من الإفراط، تؤدي إلى مهام لتنقية النصّ وتوجيهه نحو الجمالية..

والأمثلة كثيرة حول الاعتناء بهذا المصطلح وتنفيذ حدوثه بالنصّ الشعري الحديث ([3]).. وكذلك حركة المحسوس بشكل جزئي، والمصطلح جار العمل عليه أيضا في كتاب (المحســوس)؛ ويعد من المصــطلحات المهمة في قصــيدة النثر الحديثة، فنحن نقتصد حتى بالأبعاد التفكرية، وكذلك الأبعاد البصرية، فالمتخيل الذاتي له حركته الذاتية وله محفظته الخاصــة، وهذا يمنحنا أن نكون معه في المتخيل

---

[2] ستيفان مالارميه (Stéphane Mallarmé :)شاعر فرنسي، وُلد في باريس 18 مارس عام 1842. ينتمي مالارميه إلى تيار الرمزية ويعد واحدًا من روادها.

[3] من الممكن جدا مراجعة كتاب هبات الفقدان.. حركة الخيال والبنى القصائدية في تجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد حيث هناك دراسة واسعة حول التقليلية وظاهرتها في قصيدة النثر مع الأمثلة والتطبيق، ومدى تأثيرها في قصيدة النثر الحديثة..

البصـري أيضـا، فهناك الأبعاد البصـرية والتي تشـكل بعدا تقليليا أيضـا، وكذلك الأبعاد التذكرية المقتضــبة، حيث يكون زيارة الفلاش باك، زيارة وقتية وليســت دائمية، ومن خلال هذا التوقيت نستطيع أن نتكفل ببعده التقليلي وعدم انشغال الذات أكثر مما تكون عليها وخنقها في حالات تذكرية نســتطيع أن نتجاوزها في كلّ لحظة ندخل معها..

اقرأ الكثير حول النصّ والنصّ المفتوح، ويتكأون عادة على المعاني، ويحددون بعض النصـوص ويطلقون عليها بالنصـوص المغلوقة (في قصـيدة النثر أعني)، ألا يرون بأن النصّ لاينتهي من خلال الإضــافات التي من الممكن جدا التعامل معها، وبما أن قصـــيدة النثر تعتمد الاختزال، فهذا يســـاعدنا على تقويم النصّ المنتهي، النصّ المتوقف هنـا، ومن الممكن جـدا التحـايـل عليـه وجعلـه من النصـــوص المفتوحة، والتقليلية واحدة من المصـــطلحات الداخلة على النصّ المختزل، وهي تناسب حتى المعاني وقوة تفاعلها في النصّ وهذا يمنحنا قوة التخيل وحركة الخيال الذي لاينتهي بنقطـة، وكذلـك التـأويلات والاعتمـاد على الاســـتدلال في تجلياتـه الواســـعة.. فلغة الجمال ومن خلال المؤســـســـة الجمالية، لاتتوقف بحالة من الحالات، وهي لغة تمتلك من المسـاحة الواسـعة والتي تقودنا إلى المتعة الحسـية ولذة النصّ...

المحسوس وجسد الذات الحركية

مانراه في الجذور من وصفات للتحقيق حول المحسوس وعلاقته بجسد الذات، فلو نظرنا بشكل منفصل وحركة المحسوس، فسوف نصل بأن المحسوس يقيم بعض العلاقات حتى مع العالم الخارجي، ويكوّن عالمه الخاص، وكما الذات عندما تتحول بتكوين عالمها الخاص، ومن هنا نستطيع أن نقول بأن المحسوس أيضا، قابل للتغيير، فيصبح لدينا المحسوس الطبيعي الذي نتعامل معه بشكل يومي، والمحسوس الآخر الذي تبدل وانساق نحو الخيال، ليجد ضالته في عالم مستقل وينساق نحو الجمل الشعرية.. وهو يؤثر في طبيعة حاله على الذات بتغييرها، لأن علاقته بالذات علاقة ديناميكية، ومن خلال هذه التحولات، يصبح لدينا (المحسوس + الذات) لنخرج بمعادلة حسية، نستطيع القول عنها (الذات الحسية)..ونستطيع أن نفصل بينهما أيضا (المحسوس + الذات) من خلال الزمنية، وهي اللحظة الزمنية ومدى التقاء المحسوس الذي يعبر تلك اللحظة وينتمي إلى الذات، بينما الذات تحوي تلك المساحة للمحسوس، فتحضنه كما تحضن الأم طفلها، ومن خلال التجانس الحسي والذاتي، تتجانس العوالم أيضا، ويسبحان بعالم واحد، وهو العالم المتغير بالنسبة إليهما، عالم الجنون الخلاق، والذي يؤدي إلى ماوراء الواقع، من خلال الأعمال النصية للشاعر، فاليقظة التي تعلنها الذات؛ هي يقظة كلية تناسب الجسد الشعوري، وكيفية التفكر الشعوري أيضا، وكذلك التفكر الحسّي، فالمحسوس يترك بعض الآثار حتى من خلال تحوله مع الذات وانضمامه الكلي، وهذه الآثار هي آثار ديناميكية في بعض الأحيان تخرج عن الشعور، وكذلك تخرج عن التفكر الحسي.. فموضوع التفكر الحسي والتفكر الشعوري يلتقيان بحدث غير محدد، فالأول عادة يكون داخلي – خارجي، بينما التفكر الشعوري، فهو داخلي بالمعنى الذي نقصده، فالمشاعر لاتخرج إلى الخارج، ولايستطيع المرء أن يشعر كما يشعر صاحب الحدث شخصيا؛ بينما يستطيع أن يحسّ به، ويميل إلى محسوسه، وهنا من الممكن جدا تصدير المحسوس إلى الخارج، متجانسا مع الآخرين ولو بشكل جزئي، فالإمكانية التجانسية متواجدة.. لذلك تؤثر هذه

التفكرات على اليقظة الجسدية، ومن خلالها هناك اتصالات غير قصدية بين حركة الجسد والتفكر الحسي والتفكر الشعوري، فالاختلاف الذي يحدث، اختلاف مابين مرحلة الدخول إلى جسـد الذات ومابين النتيجة التي من خلالها من الممكن جدا نتوصـل إلى مدى جاهزية الذات بيقظتها نحو منهجها التأسـيسـي، لأنها تهمنا من خلال اتجاهاتها الحركية.. فالمحسـوس ومن خلال بنيته الأبسـتيمولوجية يطارد الملموسـات عادة وهي تلك المبصَـرة أيضـا، مما تكون للبصـرية يقظة أخرى من خلال المحسـوس ويقظته، ويقظة المحسـوس يقظة صـفاء خارج الفوضـى، مما يلازمه الهدوء عادة وهو باشـتغالاته المسـتمرة والتي لاتتوقف حتى من خلال الأحلام..

إنّ يقظة الجسد، يقظة تنشيط من خلال المحسوس الذاتي، لذلك، ومن الطبيعي أن تؤثر أيضـا اليقظة الجسـدية، على الجزء قبل الكلّ.. فحركة الذات نحو الجسـد، حركة ديناميكية لاشـعورية، وفي حالة توقف هذه الحركة نكون قد فقدنا بعض الزوايا الجسـدية التي تهتم الذات بها بشـكل لاشـعوري.. ومثال على ذلك، عندما يذكر شخص ما اسم الرقبة، فإنّ الشخص المقابل سيتحسس رقبته دون أن يشير إليها، وكذلك بعض الجزئيات من الجسـد.. فالإشـارة تكون من ضـمن إشـارة المحسـوس الداخلي، وفي بعض الأحيان يتحسـس المرء عينه من خلال التحديق أو فركها، وهذه كلها إشـارات يقظة بالنسـبة للذات نحو الجسـد.. وهي تشـكل جزءا من التفكير غير المعلن، وكذلك جزءا من الشـعور وديمومته نحو التحسـس.. ومن مثل هذه الأمثلة تدخلنا بمفاهيم غامضـة ومفاهيم غير غامضـة، فالحركة المعتمدة هي خارج المحسـوس، لذلك في بعض الأحيان نميل كتكملة إرادية نحو الجملة الغامضـة والجملة التوضـيحية، والتي ننسـبها إلى حركات غير مقصـودة، وخارج التفكر الحسـي والشـعوري.. إنّ الرمزية القصـدية والتي تؤدي إلى الغموض، تكون عادة بحالات تصـنيعية، بينما يكون المحسـوس بيقظة نحو هذا الاتجاه، وفي طبيعة الحال عندما ترافق الرمزية عنصـر الخيال، فسـوف تختلف الحالة تماما، فسـوف نكون في مناطق للخيال من خلال حركة المتخيل، وكذلك بمناطق من الجنون الخلاق، والذي ينسى الأخير حالات المحسوس إلا بشكل جزئي..

يتحرك المحسـوس الذاتي من خلال الممكنات، والممكنات متواجدة بتصـادم مع الذات وتتفاعل معها وأمامها، فالمحسـوس الذاتي وبشـكلٍ لاإرادي، يتحرّك نحو الفعل وردّ الفعل، ولكنه يلتزم بالفعل أكثر، ويميل نحو المؤثرات التي تجابهه، والمؤثرات المتواجدة كثيرة، وهي حسية ونفعية قبل أن تكون صناعية غير ملتزمة

بحدوثها، فالوظيفة الرمزية، هي تلك التي تتعلق بالتفكر؛ وكذلك عندما تميل إلى وظيفة التصور، والتي غالبا تكون خارج المحسوس، ولكنها لها علاقة مع المحسوس التفكري، ومن خلالها لا يجعل الشاعر أن تُبنى مسافات بينها وبين الوظيفة الرمزية والتي تتعلق بالمحسوس التفكري؛ فالبحث الجاري، هو البحث عن الأصل في الأبعاد التفكرية والتي تميل نحو الشعرية بوسائل عديدة، ومنها الوظيفة الرمزية والوظيفة التصورية؛ وهما هرمان يسعيان التغلب على الذات العادية من خلال عنصر الخيال والذي له الأهمية الكبرى كوظيفة خيالية إلى جانب الوظيفتين الرمزية والتصورية؛ فيكون للمتخيل مساحته الحاضرة ، ينطلق من خلالها بالبحث والتقصي عن الصور والجمل المدهشة..

يخضع علم الجمال ومن خلال التفكر الجمالي كعنصر مهم في التوجهات نحو الشعرية، يخضع إلى المحسوس، فالخضوع هنا يتمثل بالإدراك، فالإدراك الذي نميل إليه هو صورة المدرك للجمالية باعتبار الجمال ملكة، وكذلك المحسوس ملكة.. ((المحسوسات كلها تتأدى صورها إلى آلات الحسّ وتنطبع فيها فتدركها القوى الحاسة . ويضيف ابن سينا : كلّ واحدة من هذه القوى " الحاسة " إذا حققت فإنما تدرك بشبهٍ بالمحسوس. بل إنما تدرك أولا ماتأثر فيها من صورة المحسوس. فإنّ العين إنما تدرك الصورة فيها من المحسوس. – ص 45 – الإدراك الحسي عند ابن سينا – د . محمد عثمان نجاتي)). فصورة العين الجاذبة يتقبلها المحسوس، لأنها تلك الصورة التي من الممكن جدا اعتماد بهجتها ومؤثراتها، وكذلك عندما نكون أمام الحدث الشعري التأثيري، فيصبح جزءا من عمل المحسوس كمنظور تأثيري أيضا. إنّ الصورة الملتقطة بواسطة العين يتقبلها المحسوس باعتبارها لاتؤدي إلا إلى الجمالية، فعندما نتحدث بهذا المجال، فهناك اتجاهات تدفعنا ليس فقط عن عمل المحسوس كعمل فعال، وإنما عن جمالية المحسوس هو بالذات، فالمساحة التي يتحرك نحوها، مساحة الجزء من الكل، فنعتبر ذلك من اختياره الجمالي، إذن للمحسوس جماله، وله ردة فعل بجمالية القبح أيضا، وهذه حالة سلبية في الممكنات النصية، فلا تقع الذات الواعية بهذا الفخ؛ وكذلك لايقع المحسوس الواعي إلى جانب حركة الذات بفخ القبح، ولكن جمالية القبح موجودة، وموجودة في الطبيعة أيضا، وتواجدها لاتعني لنا بأن المحسوس سيتحرك نحوها، لكنها كمتحرر متواجد خارج المحسوس مما تكون خارج الالتقاطات الذهنية والعينية، بل كرؤية متحللة في الأفق البعيد من التوظيف كبنية يضع الشاعر محسوسه نحوها ويتجاوز ممكناتها في التوظيف الفني

للنصـيّة .. إنّ الذات بمسـاحتها الواسـعة تسـتوعب مغامرات المحسـوس، وتتقبل بعض الممكنات، لأنها تشـكل عالما من المعاني، لذلك تميل الذات إلى تقبل تلك الممكنات الصادرة من المحسوس، وتعمل على توظيف الأهم منها، فعند الشعرية يفقد الشـاعر بعض خطوات المحسـوس، وتذهب الذات بالبحث عن اللامحسـوس ومن خلال هذه الوظائف التعددية واللاتعددية نسـتطيع أن ندرج بعض النقاط مابين تقبل الذات ورفض الذات، ضـمن حركة الذات نحو المعاني من جهة، ونحو الأشياء كشيئية محتمة أمام الرؤية من جهة أخرى :

قوّة الآن للمحسـوس: ليس هناك قوة للمحسـوس بحالة الماضـي، فقوة الماضي مع الماضـوية، وكما تتطور الذات من خلال تجربتها الذاتية، يلازمها المحسـوس بقوته الآنية في التطور أيضـا، وهما يلتقيان في قوة الآن، فقوة الآن هي التحرر الفعلي لقوة الفعل أيضـا.. وهذا التحرر يقودنا إلى مشـهدية جديدة، لأننا الآن مع فعـل التطور والتغييرات التي تحـدث، وهي تحولات فعليـة للـذات مع قوة المحسوس..

إنّ المتجانسـات الحسـية واللغوية تعملان ضـمن قوة المحسـوس الفعلي، وتحت إشارات ضوئية للمحسوس، يمنحها التحرك لهذه المتجانسات، وتكون الذات هي المسـاحة الملائمة لاحتواء تلك المتجانسـات لتسـخيرها في قوة المشـهد الشـعري، وكلما تكاثرت المتجانسـات اتسـعت رؤى الذات نحو التأسـيس الفعلي للمشـهد الشـعري؛ وكذلك للمحسـوس، تتعاظم قوته عندما تزداد المتجانسـات الغريبة والأجنبية التي تقتحم الذات بحسـيتها الجديدة، بل يكون مع المعنى والتأويل كمتجانس له أهميته القصوى عند التأسيس المشهدي..

قوّة الفعل: نقصـد هنا قوّة الفعل من ناحية قبوله للممكنات التي من خلالها تتحرك قوّة الفعل الآنية، فهو لايتقبل كلّ ما يرسـل إليه من ناحية العين المحدقة المرسـلة للحدث الشـعري، ومن ناحية حركة المحسـوس أيضـا؛ فالقوة تتعالى على الأشياء البسيطة والتي لاتؤدي إلى قيمة تُذكر في المشهد الشعري، مما تكون الذات بحذر وتعاملها مع هذه القوة المكتومة في الذهنية..

اختلاف المحسـوس: يختلف المحسـوس إذا كانت قوّة فعله صـلبة وذات فعالية عالية، فهو يتحرك نحو النوع من المعاني والتأويلات، ومن هنا نلاحظ قوة الجملة الشـعرية أيضـا، ويختلف المحسـوس أيضـا، إذا أصـبح كعنصـر متماسـك مع مجاوراته، لذلك لايتحرّك إلا بصـفاء مفاهيمه المتعددة : كهوية حسـية للذات ..

تفاهمه مع العناصـــر والمفاهيم الجديدة، لذلك يبتعد عن التكرار إلا للضـــرورة.. والضـــرورة لها أحكامها بين الفعل التوظيفي في الجملة وبين تكرار بعض المعاني التأكيدية..

قوّة جسـد الذات: التحرك نحو أية قوة جزئية للجسـد، لتعطينا نتائج أو إشـارات لها دلالالتها في توظيف الصـــورة الكلية التي تقتبســـها الذات، والعمل على تنقية قوّتها، فالصـــور البصـــرية منقولة من العالم الخارجي، وتحتاج إلى إعادة النظر بمحتوياتها وتركيبها من جديد. فهناك علاقات مابين الصـــور اللمســـية – الحســـية وبين الصور الذهنية والتي تكون عادة غير خارجة، وهي في طريقها للتوظيف.

المتعلّق والمتعلّق به
في نصوص الشاعر العراقي سلمان داود محمد

للخوض في مجال سرد الشعر هناك عدة تشعبات مجدوَلة نستطيع أن نأخذ حاجتنا منها لكي نتفق مع العنونة وعلاقتها بجسد النصّ الذي نخوض به، حيث تخلق كائنات الشاعر العراقي سلمان داود محمد بعض الحكايات التي عنونها زمنيا ودراميا، وبعضها تقودنا إلى النكتة، وهي باب من أبواب المحسوس الذي يؤدي مهامه بالسخرية والتهكم، وتعتبر هذه المهام من العناصر المسلكية لدى الشاعر سلمان داود محمد ومن خلال القصيدة السلمانية، نلاحظ هناك اللامحدود في اللغة من جهة وانفتاح النصّ على النصية من جهة أخرى، وتعدد المؤسسة الجمالية في الطرح اللغوي؛ له تأثيره المباشر والمتقن فنيا بتركيب الجمل بأنواع مختلفة، أي أن صيغة توظيف الجملة لديه صيغة لها خصوصيتها وعلاقتها مع فعل المتخل وفعل المحسوس الداخلي.. فيعتمد الشاعر في تغييرات المعاني والاختلافات اللغوية التي هي عماد التواصلية في النصّ الواحد، وخصوصية هذه المسالك أنها تؤدي إلى المنظومة الدهشوية والتي لها علاقة مع أنواعية اللغات ومنها اللغة الطبيعية واللغة التعبيرية واللغة الرمزية وعلاقتها باللغة السريالية ..

المتعلق والمتعلق به؛ إذا ذهبنا مع المتعلق على أنه شفرة يؤدي عمله كرسالة، فسوف نكون أمام رسالة النصّ الشعري الذي يقدمه الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وإذا ذهبنا مع المتعلق به على أنه الدال، وهو الصورة المنطوقة والذي اعتبره الشاعر ذا علاقة مع الرسالة، ولكن عندما نذهب مع المدلول، فنكون قد أنجزنا عمله من خلال الصورة التصورية أو الصورة الذهنية التي رسمها الشاعر، والعلاقة بينهما علاقة رمزية من خلال الكلمات المتواصلة التي أدت اشتغالاتها في الجمل المركبة..

ولكن مانذهب إليه تماما من خلال المتعلق (بكسر اللام)، هو الشاعر بذاته والذي نرمز إليه بالباث في عملنا، كصورة بديلة تؤدي غرضها من خلال المتعلق

المرســـوم بالعنونة، وكصـــورة منظورة لها علاقة مع الذات والذات الإضـــافية التي يضـــيفها الباث إلى الذات العاملة من خلال هندســـة الذات في العمل البديل والتحولات الذاتية بين كلّ نصّ ونصّ..

إنّ الفكرة البديلة التي نبحث عنها، على أنها نظام إشـــاري بديل ونظام شـــعري إيحائي، فنتوصـــل إلى الشـــكل المخزون في محفظة الذات، ومن هنا تبدأ العلاقة الجمالية لكي تترك أثرها في النصّ الشـــعري.. ســـنتطرق إلى ثلاث حالات كعلاقات متواصلة في تفكيك النصوص من خلال المتعلق والمتعلق به، وهذا ما وجدناه في القصيدة السلمانية والتي تعتمد الأبعاد الرمزية ونظام السخرية، يسخّرها المتعلق كرموز وإيحاءات في النصّ الســردي المعتمد، والذي رســمه على أثر انتفاظة ســاحة التحرير..

فعل المتعلق والذات العاملة

فعل المتعلق به في الوعي التصويري

في سردية النصّ

يحتفظ المتعلق بالصـــورة والصـــور الذهنية، وهي أهم مرحلة يتعلق بها الباث، فتتحول الذات مع كلّ نصّ تعلق بذاته، فالنصّ تفســـير أولي للنصّ، ولايخرج منه إلا للاصطيادات الإضافية، وهذا نادرا مايحدث.. بينما فعل المتعلق هي تلك اللغة وأنواعها لتســـتقر معنا باللغة التعيينية والتي لها علاقة بالرمزية وكذلك علاقتها مع علم الوضع من خلال الألفاظ ..

ليس من الضـــروري أن يتزامن المتعلق مع نظام المتعلق به، فهو متواجد كنظام داخلي للباث، بينما يذهب بنا المتعلق به خارج الذات ويســـوّق للمتعلق بعض الإنجازات العملية والتي ربما تكون من خلال البصر والبصرية، أو من خلال البعد الذاتي وتفكره بالمتعلق، ولكن خزائن المتعلق لاتفرغ من محتواها، فهي دائما مليئة بالأبعاد والأحداث من خلال فعل المتخيل والفعل الحسي، حيث العنصران لايفترقان أو يبتعدان عن المتعلق، طالما هناك بديهية ثابتة في خزائن المتعلق من بذور صالحة للزراعة..

تك . تك .. تك ..

هذه نبرة الساعة الصفرية لبدء الختام .. ،

ف .. ثمة في الحوض الخلفي بقايا طماطة فائتة

امتزجت مع دم الذين آثروا حمرة القربان على رمادية اللغة،

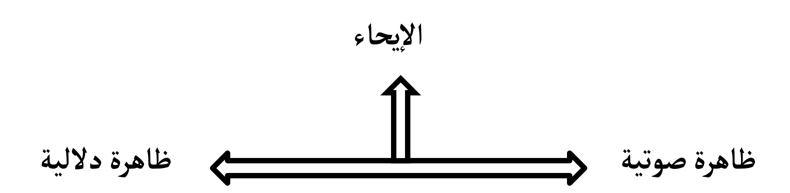
فكان رقم تكتكي قانياً كـ .. لون الأصيل .. هكذا :

من 1 / 10 / 2019 وحتى الخلاص ..

يزول الرماد وتبقى البلاد ....

من قصيدة : منبه – سوط – سلمان داود محمد

لاتهمني دقات الساعة التي ذكرها الشاعر كتشبيه ضمن الاستعارة، ولكن الذي يهمني دقات القلب، عندما تتعدد دقاته، فيتعدد النصّ، وهذه إمكانية ثانية تعلق الباث بدقات الوقت، والإمكانية الأولى كانت تعدد دقات القلب، فالعلامة، هنا علامة دالة أدت إلى ظاهرة صوتية من خلال النصّ الإيحائي، ونستطيع أن نجدول ذلك قبل الدخول إلى النصّ المكتوب..



فالإيحاء يؤدي إلى ظاهرتين، هما الظاهرة الصوتية والظاهرة الدلالية، ومن خلال النصّ المكتوب نستطيع أن نكون النصّ المرسوم كنتيجة من نتائج نصّ الشاعر العراقي سلمان داود محمد..

تك . تك .. تك .. = هذه نبرة الساعة الصفرية لبدء الختام .. ،

فـــ .. ثمة في الحوض الخلفي بقايا طماطة فائتة + امتزجت مع دم الذين آثروا حمرة القربان على رمادية اللغة، + فكان رقم تكتكي قانياً كـــ .. لون الأصيل .. هكذا : + من 1 / 10 / 2019 وحتى الخلاص .. + يزول الرماد وتبقى البلاد ....

الفائت يعني لنا الماضــي، ومن خلال المتعلق به، ســيتحرر الماضــي بواســطة الحاضر، فالحاضر بديمومة، وهذه الديمومة لها ثمنها، والثمن المدفوع (الدماء).. إذن يتحرر الماضي ليلحق بالحاضر بواسطة الدماء المسفوكة.. إنّ النقطة الحاضرة، ليســت نقطة لحظوية كما تمر معنا بالكثير من الوقفات، وإنما هنا نقطة تفكر، لنسف الماضي وإعطاء الحاضر فتحة الفضاء؛ والشاعر العراقي سلمان داود محمد، واحد ممن غنّى مع فضاء ساحة التحرير، ومن خلال هذه النقطة تساوت تدفقات الماضي التفكرية، مع تدفقات الحاضر العملية..

فعل المتعلق والذات العاملة

إنّ الفعل المتحرك، فعل الوجود الكتابي التفكري، فالموجود أمام الذات العاملة، ذلك المدلول الذي تحرك بفعل الكتابة، ونحن لم نذهب خارج جمود الأفعال، بل تســبقنا حركة الأفعال الانتقالية، لذلك نتجاوز الزمنية باعتبار أنّ النص خارج زمنيته، وهو يصلح لجميع الأزمنة..

علاقة المتعلق بالذات من خلال التجربة، مثلا التجربة الحســية، وكذلك هناك بعض العلاقات مع الفعل الماضـوي، وعلاقته بمنطقة الـــ " فلاش باك " باعتباره مرجعية شــعرية للذات العاملة، ويكون مرجعية حســية أيضــا للمتعلق. يضــيف المتعلق إلى خصــوصــيته بما هو كوني، وكائنات المتعلق عديدة، منها البعد التصــويري، والبعد الآني، وحضــور الماضــي ككائن متحرر مع الكائن الحاضــر، وكذلك البعد الارتباطي بين المتعلق والفضاء الخارجي، وقد أسس الشاعر سلمان داود نصوصه الآنية من خلال البعد الارتباطي ككائن حاضر ذي علاقة بين الفضاء الخارجي والمتعلق بهذا الفضاء ودور الباث في نقل الوقائع من المفاهيم العائمة في الأحداث الشعرية إلى المفاهيم الخاصة للمتعلق وعلاقته بالذات العاملة..

(علج .. علج ... أبو السهم يا علج ....)

ثم توارى الولد في قيامة الدخان ،

فهرعتْ أصابعي لتنتزع صباه من سفسطة القنابر ...

يا الله ..

لقد فزتُ به بعد سيول عارمة من الشدّة وها هو يردد بإعياء :

- علج .. عـ ... لـ ...... ج .. — و ... صَمَتَ ....

هل مات الولد ؟؟!!! ....

سؤالي يتيم مضمّخ بالسخام،

ومثل أي مُعَلّم جغرافيا موغل في القِدَم

انتهى به المطاف إلى (بائع فرارات)

من قصيدة : محروسة " وحيد أمه " – يلمان داود محمد

ليس لأنّ النصّ متعدد الاتجاهات، وإنما لأنّ النصّ متعدد الرؤى، فتظهر قيمة المتعلق مع القيمة الذاتية بالعمل، بداية مع أصغر وحدة إنتاجية شخصها الباث لنا.. ونهاية مع البنية الكبيرة التي نتواصل معها ضمن النصّ التام، ومن الصعوبة أن يتمّم النص منجزه، وذلك بسبب انفتاحه على الذات وعلى علاقة المتعلق بالذات العاملة، فيصبح لدينا فضاءان، فضاء الذات التي تتجدد مع كل بنية نصية، وفضاء المتعلق الذي يتحرك مابين البنى النصية وعلاقته الممكنة وما يدور ببيئة الشاعر..

(علج .. علج ... أبو السهم يا علج ....) + ثم توارى الولد في قيامة الدخان ، + فهرعتْ أصابعي لتنتزع صباه من سفسطة القنابر ... + يا الله .. + لقد فزتُ به بعد سيول عارمة من الشدّة وها هو يردد بإعياء : + - علج .. عـ ... لـ ...... ج .. – و ... صَمَتَ ....

اعتمد الشاعر سلمان داود محمد على أحد وظائف الأصوات اللغوية، وقد وظف العنصر التقليلي من خلال الصوت كحالة إيحائية للظاهرة الصوتية في النصّ الشعري؛ وإنّ ظاهرة الصوت يؤدي بنا إلى فهم دلالي، وهي الظاهرة الثانية المتعلقة بالنحو.. فعادة صوت البائع لايختصر كما جاء به الشاعر قلة في المسافة الزمنية، ولكنه أشار كحالة متواجدة في الشارع العراقي، وهي حالة نموذجية انطلق منها مابين الطبقة المعدمة التي تترزق بما تبيعه من مواد بسيطة، وحالة الموت كشريك فعلي بما يجري في ساحة التحرير.

فقد أراد الشاعر من الصمت أن يحيي الفراغ، والفراغ حضور فعال مابعد الموت، أي ترك فراغا ذلك الصبي الذي كان ينادي بصوته (علج .. علج .. أبو السهم ياعلج ....)، حيث يكون عنصر الفراغ زائدا عنصر الصمت يساوي الموت.. وبما أنّنا مع

المتعلق كمدلول أولي لحالة الصمت، إذن نحصل على نتيجة برهانية عندما نكون مع فعل المتعلق بهذين : الصمت والفراغ :

المتعلق = الصمت + الفراغ

إذن سوف نكون في حالة استدلالية عندما نقول : الصمت + الفراغ = الموت ..

إذن البرهنة للمتعلق ستكون :

المتعلق = الموت

هل مات الولد ؟؟!!! ....

سؤالي يتيم مضمّخ بالسخام،

ومثل أي مُعَلّم جغرافيا موغل في القِدَم

انتهى به المطاف إلى (بائع فرارات)

من قصيدة : محروسة " وحيد أمه " – سلمان داود محمد

الشـــاعر من يجعل فعل المتعلق مع النصّ ذا علاقة شـــعرية، فســـقطة المفردة وعلاقتها بالجملة، علاقة تركيبية – تواصـــلية.. فالمعاني التي يطرحها، تكون عالقة في الذات العاملة وهي مكونات وممكنات تدور في الذات بعد تحويلها والاعتناء بما تطرحه، لســـنا هنا في حالة تذكر وتفكر، وإنما بحالة منظورة آنية مع فعل المتعلق وعلاقاته الانتقالية مع أفعال الحركة الانتقالية..

هل مات الولد ؟؟!!! .... + ســؤالي يتيم مضــمّخ بالســخام، + ومثل أي مُعَلّم جغرافيا موغل في القِدَم + انتهى به المطاف إلى (بائع فرارات)

كسـبب للمحسـوس الذي يعتني بفعل الذات، على أنه فعل الحركة الأول في الهدم والبناء، كذلك يعتني الشـاعر بما هو حضـوري من خلال فعل الذات الذي لايفارق النصّ والنصـية، ومن هذا المســلك أراد الشــاعر أن يبيّن فعل الوجود من خلال بعض الأسئلة، يقول دريدا ((**عندما يتحدد سؤال الوجود - بصورة لا تنفصم ولا تختزل – بالفهم المســبق لكلمة وجود، فإنّ علم اللغة الذي يعمل على تفكيك الوحدة المركبة لهذه الكلمة ليس أمامه أن ينتظر حتى يتم طرح ســؤال الوجود**

كي يحدّد مجاله وما يســتند إليه – ص 87 – في علم الكتابة – جاك دريدا – ترجمة وتقديم : أنور مغيث .. منى طلبة))..

ضمن فعل القول الشعري لاحظنا تمركز بعض الأفعال المهمة والتي أدت إلى معاني دلالية، ومنها الفعل : مات، والفعل انتهى، وهما فعلان من أفعال الحركة يدلان على مايحملان من معاني، ولهما الأثر في القول الشعري في النصّ المكتوب..

أهزّ ورق أطلس العالم بغية الحصول على هواء .. هواء جيد

يزيل الضيق عن أنفاس الفتى،

ورحتُ أطبطب على تفاحتي خديه وأهمس في مسمعه :

(- أين يقع العراق .. ؟) ..

تململ قليلاً ، ثم قال :

(- العراق لا يقع ....) ... ،

وانفَضَّ الموت من الساحة ...

من قصيدة : محروسة " وحيد أمه " – سلمان داود محمد

نميـل إلى المتعلق من خلال القول الشــعري؛ حيـث أن العلاقـة تنبثق مـابين المتعلق والمتعلق به في ثقافة النصّ الشــعري الذي رســمه الشــاعر ســلمان داود محمـد، وثقافـة النصّ تعني أن صــفـاء الكلام واســتخلاص اللامـألوف والمنظور العلائقي، تقودنا إلى الإخراج الصــوري للمعنى، وذلك بفعل التخييل والمتخيّل؛ وفي هذا الســياق نســتخلص قول الفارابي (**إنّ العدول عن المبتذل من الكلام يكون من شأن الأقاويل الشعرية والخطبية وما جرى مجراها – نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين – ص 156 – 157 – الأخضر الجمعي**)، بينما يوضح ابن الرشـد رأي الفارابي بقوله (**وقد يسـتدل أن القول الشـعري هو المغيّر أنّه إذا غيّر القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا ووجد له فعل الشعر..– نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين – ص 156 – 157 – الأخضر الجمعي**).. فالممكنات الشــعرية تتوالد من خلال القول، وهي متواجدة حول الشــاعر في جميع الأوقات من خلال الذات العاملة، والتي لها مشــغلها الخصــوصــي مع ثقافة كلّ نصّ من النصوص..

أهزّ ورق أطلس العالم بغية الحصـول على هواء .. هواء جيد + يزيل الضـيق عن أنفاس الفتى، + ورحتُ أطبطب على تفاحتي خديه وأهمس في مســمعه : + (- أين يقع العراق .. ؟) .. + تململ قليلاً ، ثم قال : + (- العراق لا يقع ....) ... ، + وانفَضَّ الموت من الساحة ...

من خلال التأويل القولي، وكذلك الاســتدلال، لاحظنا أن المتعلق في المشـــهد الشــعري المقطوع، ليس وحيدا، وإنما شــاركه المتعلق الثاني بمعنى تصــويري واحد، فالشـاعر العراقي سـلمان داود محمد أراد أن يرفع اسـم البلاد وحدها، ومن خلال هذا المنظور، أصــبح لدينا المخاطِب والمخاطَب، فالباث كان المخاطِب، بينما أوعز مهمة المخاطب للفتى، والذي اسـتنطقه وهو يودع الحياة، فمازال اسـم العراق عالقا طالما أن المخاطِب شغل العالم كلّه بمنظوره التصويري..

فعل المتعلق به في الوعي التصويري

إنّ الهدف المنظور، مؤلف من مسلكين؛ المسلك الذاتي والمسلك البصري، ومن خلالهما يتوصـل الشـاعر إلى الأشـياء المتعامدة في الطبيعة أو الأهداف المقصـودة في الذهنية أو تلك التي على مرأى الناس وأحاديثهم المتكررة، كلّ هذه المســالك تؤدي إلى المتعلق به، ولكن فنّ الوعي التصــويري تتخلله ثقافة الذات والثقافة البصـرية، وهما عاملان مهمان لثقافة النصّ التي يؤسـسـها الباث عادة ضـمن البعد الجمـالي وكيفيـة تحويـل المـألوف إلى اللامـألوف، حيـث نكون في منطقـة مـاوراء المحدود، ليضـيف لنا عنصـر المحسـوس (وإن كان جزئيا) إلى عامل الوعي الذاتي ..

عند الكتابة، الذات تتعلق بالفراغ، وذلك لكي تشــغل الفراغ وتملأه، بينما عند القراءة، نلاحظ أن الذات تتجاوز الفراغات، فليس من مهمتها أن تنشــغل بهذه الفراغات وهي تطلب القراءة والتواصــل من خلال قصــدية الذات واتجاهاتها نحو القراءة فقط، فيتبين لنا المتعلق به على أن فعل القراءة يسـاوي فعل المتعلق به، والمتعلق هنا هي الذات، وكذلك عندما تشــغل الفراغات، فالفراغات تشــكل فعل المتعلق به، بينما في حالة القراءة فالمشهد يختلف، بل لاقيمة للفراغات المتواجدة في الكتاب أو في الورقة..

تنشــغل الذات من خلال المتعلق، كحضــور لوجه القراءة، ولكن الصــعوبة التي تواجهنا هو نظام الاسـتعارة الخارجية كمتعلق به، تنوي الذات حضـورها من خلال قصـدية الذات واشـتغالاتها وتوجهاتها نحو الخارج.. فالمسـاحة المكانية على سـبيل

المثال، تشغل بعض الفراغات الواسعة، ولكن مايشغلنا مساحة الذات المكانية لهذه الفراغات ، فهي مساحة خارجية، تستعيرها الذات، وربما تشغل الذات وفعلها عند الاستعارة، فالمتعلق به، هي تلك المساحة المستعارة التي اشتغلت الذات نحوها، فالمشكلة هنا هي مشكلة الخبرة الإدراكية والتي تتدخل الذات بها، فهي خبرة داخلية، والعناصر المكانية، عناصر خارجية..

الخراطيم تثرثر بفصاحة مياه فائرة ..،

- يا لها من فرصة ثمينة لسلق البيض .. الشبان جائعون - .. قالت العجوز الحلوة وهي تمسح صباح دمعتها بأردان الليل ..... على صيحات (الأوغاد بره بره .... البلاد تبقه حرّة) فرت النمور المنقوشة على بطانيات الاعتصام نحو قبو خنازير يجثم في الصوب الآخر من الجسر .. و ..... اختبأ الأرق بين ريش الوسائد وطار تنّين الخوف من مخيلة الصبية ، بينما إسفنج الأفرشة يثمل بالدم وأرغفة الخبز أيضاً ...

الرصاص الحيّ يتناغم مع أبخرة عبوات مسيلة لرحيق العيون، وأب يزأر بوحيده المضمخ بالإرجوان :

- (لتموت واتيتمني ... ولك لتموت ....) ....

كان همس الحنين إلى بلد أعلى من عواء قنابل صوتية وأقرب إلى معجزة،

فلا سماء هنا، لا سماء، غير راية تعلو وأولاد يرفرفون ....

من قصيدة : قبو الخنازير – سلمان داود محمد

من طبيعة الإشارة، هناك المشار والمشار إليه، ولكن جملة الإشارة ومن طبيعتها تؤدي إلى الدلالة، فالاستخلاص هو استخلاص دلالي في طبيعة الجملة الحركية والتي تحضن المفردات المركبة ومنها الأفعال؛ وهذه الاشتغلات التي نشير إليها تؤدي إلى طبيعة أخرى في عملنا ذي الطبيعة العلائقية، فالنافذ في النصّ هو النافذ بين الجمل الشعرية والتي تشكلت من البنى الصغيرة، إذن نمتلك النافذة المؤثرة من خلال تعدد مفاهيم الجملة باعتبارها جملة نصية يقوم عليها الفهم والإفهام..

الخراطيم تثرثر بفصاحة مياه فائرة ..، =

- يا لها من فرصـــة ثمينة لســـلق البيض .. الشـــبان جائعون - .. قالت العجوز الحلوة وهي تمسـح صـباح دمعتها بأردان الليل ..... على صـيحات (الأوغاد بره بره .... البلاد تبقه حرّة) فرت النمور المنقوشـة على بطانيات الإعتصـام نحو قبو خنازير يجثم في الصوب الآخر من الجسر .. و ..... اختبأ الأرق بين ريش الوسائد وطار تنّين الخوف من مخيلة الصبية ، بينما إسفنج الأفرشـة يثمل بالدم وأرغفة الخبز أيضاً ...

عندما نعتبر الجملة الأولى كمطلع أول للجملة النصية، تؤدي مفهومها الإشاري نحو مدخل النصّ المكتوب، ومن خلالها نتجاوز معنى الخطاب ونعتني بمعنى الجملة المتواصــلة، كمفهوم من مفاهيم التلقي في الشــعر العربي الحديث؛ فالعامل هنا، هو العامل الفعلي لفعل المتعلق به على مســتوى الوعي التصــويري الذي يشــغل الذات ومساحتها، وذلك لأنّ الذات استعارت هذه المساحة من المنظور الخارجي؛ وحوّلته إلى فعل دلالي تغطيه مساحة من المعاني العالقة..

أشار لها الشاعر لمفردة الخراطيم التي تحلت ببعض الصفات ومنها المياه المتدفقة؛ حيث أن صفة الخرطوم في التجمعات الاحتجاجية هو رشّ المياه بتدفق عالي؛ وقد اسـتطاع الشـاعر أن يزيل عوامل المباشـرة من الجملة ويحوّلها إلى فعل اللامألوف لكي تكون في منطقة اللامحدود من فعل المتعلق به.

ومن خلال هذه الجملة اسـتطاع الشـاعر أن يرصـد عمل الدلالة، حيث أشـار إلى فعل القول الملازم للآخر، ومن خلاله فسّر بنوده الدلالية في الانسجام (الانسجام الاحتجاجي) والموضــوع، (الموضــوع كمســـاحـة مســتعارة من الآخرين)، والأشـخاص والأفعال والضـمائر وكل حسـب عمله في النصّ المكتوب.. فمثلا أشـار إلى الصــبية وبعض صــفاتهم وتجردهم من المخاوف، وكذلك الفرش الإســفنجية وتلوثها بدماء الشـهداء.. هذه البادرة الأيقونية جعلت من فعل المتعلق به مسـاحة مكانية، اسـتعارتها الذات لتشـير وترمز من خلالها بالعمل القصـائدي المكتوب، وهي شرعية السابق والمتأخر، فالسابق كان مطلع النصّ، والقول المتأخر، كانت التفسيرات المضمرة في شروع النصّ الشعري وتواصله..

الرصـاص الحيّ يتناغم مع أبخرة عبوات مسـيلة لرحيق العيون، وأب يزأر بوحيده المضمخ بالإرجوان : +

- (لتموت واتيتمني ... ولك لتموت ....) .... + كان همس الحنين إلى بلد أعلى من عواء قنابل صــوتية وأقرب إلى معجزة، + فلا ســماء هنا، لا ســماء، غير راية تعلو وأولاد يرفرفون ....

نعتبر النصّ كافيا لطرح مفاهيم النصّ، وذلك للمســاحة الإغوائية التي تنشــب من خلاله بقدرة الذات العاملة وهي نتيجة من نتائج اشــتغالاتها المهمة، وكذلك تحفيز المتلقي، وهذا يدعو إلى الوعي التصويري في الذات، والعلاقة القائمة مابينهما وبين **المتعلق به**، فالبرهنة التي نميل إليها، إحالة الترابط بين عدة مســالك، ومنها؛ البنية الوصــفية والبنية الســردية والبنية التفســيرية، وإن غطت بعض العوامل المتقطعة للنصّ، لكن يبقى مســلك البنية من خلال النصّ المكتوب، كملخص متواجد أمام المتلقي..

إذا نظرنا إلى لغة الحوار التي طرحها الشــاعر بين شــخصــين متعلقين ببعضــهما، لاحظنا لغة الشــخص الأول هي الظاهرة باعتباره مازال على قيد الوجود، بينما انعدمت من الشــخص الثاني وهي دلالة من دلالات عدم الوجود، والتي تؤدي إلى الإزالة (الموت)، فيتم إلغاء الدال أو تأجيله كمتكلم ثان، وغالبا يتمّ صــهره بالمتكلم الأول، وفي هذه الحالة، ســوف يكون للقول الكلامي مضــمون ثنائيّ، فالأول هو الناطق، والثاني هو المســتقبل (الصــامت)، وهذه إحدى الظواهر المتعلقة مابين شــخصــين، بشــخص واحد، وبين الباث الناقل لهذه اللغة والذي صنفناه بالمتعلق(وعندها سنكون في السياق التداولي، والذي يدخل في مسلكه كلّ شــيء).. فتكون الإثارة، إثارة نوعية من خلال الانزياحات اللغوية واعتماد اللامألوف في رصد النصّ الشعري للشاعر العراقي سلمان داود محمد.

في سردية النصّ

في كلّ نوع من أنواع النصوص، هناك العنصر المهيمن على النصّ الشعري، ولكي نكون الأقرب إلى العناصــر التي تخصّ النصّ الســردي نســتطيع القول بأن هناك الجسـد المهيمن على النصّ، باعتبار النصّ كائن من كائنات الباث يتلقى التغييرات والاختلافات حسب الضرورة النصية، ومن خلال هذا المسلك، نذهب إلى واقع الرســالة باعتبارها حالة تقبلية تفرض حالتها الحكائية من خلال بعض الأفكار المعدة ســلفا، فيكون المرسِــل المتعلق بالرســالة المقبولة لأنها من ابتكاره أولا، ولأن الرسالة تحوي على تعدد الأصوات ثانيا؛ وهذه الطقوس تمنحنا صوتا انفراديا متمكنا على قياسا للأصوات المتعددة ليديرها من خلال تلاعبه بالتقديم والتأخير،

ألا وهو صوت الباث الأول؛ فيتصل بالبنية السردية الخالصة في النصّ الشعري، فيتم تشكيل بنية سردية درامية لها منظورها وعلاقاتها مع عناصر النصّ الشعري وهي المستويات المكونة للنصّ السردي..

الشاعر العراقي سلمان داود محمد استطاع أن يوظف بعض الأفكار كعناصر متحركة في النصّ، ولها علاقات مع البنية السردية التي تعد نتاجا مميزا للسرود الشعرية..

سرب من صغار البط يتبع أمه البطة الكبرى على مسار من نهر حزين وجثامين زنابق ونسائم تشرين الجريحة وتربّص صيادين هناك، في الجهة المقابلة، هكذا كان سرب التكاتك يتبع السيارة الكبيرة، تلك المتوّجة بجثمان الفتى القرباني صفاء بن ثنوة السراي، كان الفتى منهمكاً بحلمه ساحتئذٍ على الرغم من هدير المتظاهرين وهسهسات (الدعابل) المائية المنهمرة من عيون المشيعين، على مرأى من وجوه ملثمة بـــعتمة انبثقت من سراديب شاهنامة مدججة بسهام قنص تتضور جوعاً لصيد آخر ...

من قصيدة : جورج اورويل وابن ثنوة القرباني – سلمان داود محمد

النصّ السردي لايوازي إلا نصّه من ناحية التوظيف السردي والذي يدفعنا إلى جانبين؛ الجانب الجمالي التواصلي : حيث يسمح بظهور علاقات المتعلق مع عناصر النصّ الأخرى ومنها العلاقات الداخلية، كرؤية الباث وإمكانية رصد الحدث السردي والتواصل معه .. والظاهرة الوظيفية : والتي تحتم شرح وتفسير النصّ والتشكيلات البنيوية؛ حيث يبدأ من أصغر بنية وينتهي بالبنية الكبرى، وتحتاج هذه البنى إلى الترتيبات والتنظيم لكي يكون المتعلق على مساحة وظيفية كبيرة للوصول إلى النصّ التام ..

نلاحظ من خلال فلسفة المتعلق باللغة وهو يدخل من خلال بعض الكائنات المتواجدة من حوله، وهي الممكنات التي عكسها بمرآتين، الأولى أمامية والثانية خلفية، فسرب (التكاتك) هي الحالة الممكنة والتي كونت علاقة مع العنونة الرئيسية (من يوميات سائق الـ... تك تك ..) ويرسمها على نغمات الساعة، بينما يفسرمن ناحية أخرى حالات الفلاش باك، وهي حالة وظيفية تتصل بالمفاهيم والعناصر السردية التي خصخصها الباث للنصّ الشعري.. حيث شكلت رؤية درامية

فعلية، فالمتعلق هنا يدور بالصيغة الدرامية مع فعل القول الشعري؛ كأنه يفتش عن المخالفين لكي يدرجهم في إضبارته..

" إذا كان العسل طيباً فالنحل من بغداد " هكذا قال الشاعر التركي المعروف ناظم حكمت ذات يوم، فهل يكفي هذا القول لمحو شبهة الارتباط بجهة أجنبية – عثمانية مثلاً – باعتبار أن (المطعم التركي) الآن مربط فرس الإحتجاجيين العراقيين الشبان على فساد أولي الأمر العابر للخيال ..؟ ، مع أن المتمترسين في هذا المبنى منذ غُرّة تشرين الأول من العام 2019 لا أطروحة لديهم سوى عبارة واحدة هي : (نريد وطن... أ) .. فقط ، عبارة تتنفس عبق الضوء المخطوف من خلال تلك الثقوب الجبارة التي تركت الصواريخ الأميركية همجية بصماتها على قيافة هذا المبنى – كَفَنيّ اللون – الخالي تماماً من الجدران والمجرد حتماً من أبسط وسائل مكوث رغيد ، مبنى مهجور منذ أكثر من عقد ونصف من الزمن وهو الرابض بالقرب من ساحة التحرير في قلب بغداد ، يحده من الشمال (مبتدأ) شارع الرشيد ومن الجنوب (خبر) شارع إزدهر في يوم ما بكأس فاضت بقصائد إبي نواس ، كما أن وجه المبنى يرنو غرباً صوب دجلة وظهره محمي من جهة الشرق بملحمة جواد إبن سليم العتيدة والدموع الرخامية المنهمرة من عيون تلك الوالدة الحنون في تمثال (الأمومة) لمبتكره الخلالق خالد الرحال في حديقة الأمة، قُدُماً نحو مقربة ختامية تشي برفيف يمام وأكفّ سلام منبعثة من جدارية الموقر فائق إبن حسن ، هناك قبالة ساحة البنائين المحاذية لكنيسة الأرمن .. على أية حال ...

من قصيدة : خونة رائعون – سلمان داود محمد

إنّ عبارة (نريد وطن) التي رسمها الشاعر وقد استعارها من الشارع العراقي، تعد من العبارات الواسعة، فتوظيفها يعني أنّ هناك حياة مفتوحة وهي شكل من أشكال الحياة؛ فالتعبير مفهوم إنساني مطلق؛ تفاعلت العبارة مع المحتجين وهي الأقرب كما نقلها الباث للمتلقي.. فالحدث الفعلي الذي أطلقه الشاعر هو المفهوم اللغوي للسرد، كأن تكون مشتقة من مفاهيم قصصية مبتكرة أو حكائية أو روائية، لتستمد تلك الأحداث من المفهوم الاصطلاحي الذي يغطي فعل الحدث السردي..

ثلاثة أبعاد يطرقها الشاعر وهو يقودنا إلى مفاهيم علائقية بين المتعلق والمتعلق به في خارطته الشعرية:

البعد الأول : الانسجام الحدثي.. حيث أن فعل الحدث هو الذي تبين في المسرود الشعري، والذي توزع على تفاصيل القطعة الشعرية المنقولة، فالمتعلق كان تلك الحشود الخارجة عن سيطرتها بسبب الدمار والمعاناة التي واجهتهم بشكل يومي، بينما عندما نبحث عن المتعلق به من خلال المشهد الشعري، نلاحظ أنّه ينتسب لبعد مشترك، بين الباث الأول والباث الثاني، وإذا أردنا أن نطلق عليه وطنا، فهي انطلاقة محببة، ولكن وفي نفس الوقت هناك تعدد المتعلق به من خلال مطاليب الشاعر المعكوسة ومطاليب الحشود المحتجة، ولكننا نميل إلى البعد المشترك كحالة ترضي الجميع..

البعد الثاني : التابع والمتبوع.. وهي حالة التتابع المرسومة أمام المتلقي، وكأن الشاعر شكل جزءا من الحشود، ولسان حال انتفاضتهم، ولكن حقيقة الأمر غير ذلك، فالمحسوس المباشر لدى الشاعر هو الذي تحرك كفعل حسي من خلال التجربة الحسية، فاستطاع أن يكون التابع، بينما المتتابَع؛ هي الأحداث اليومية المتواصلة على مستوى محافظات العراق، حيث نستنتج بأنّ الشاعر تكوّن من حالة عراقية مشتركة، بينما يطرح علينا الحدث البغدادي، وهي نفس المتابعات في المحافظات الأخرى..

البعد الثالث : انفتاح البنية.. من خلال المشهد الشعري للنصّ المكتوب، هناك بنية مباشرة تقبلت الانفتاح، وذلك بسبب تواصلها ضمن قصدية اللغة الزمانية، وتؤكد دعوة " سوسير " إلى استقلال علم اللغة، ودراسة اللغة دراسة زمنية، بوصفها بنية مستقلة مترابطة؛ وزمنية الحدث الشعرية المكتوبة، هي زمنية آنية، مازلنا في صددها.. ومن ناحية مفاهيم الدلالة السردية تؤكد نظرية " قريماس " حول القيمة الموضوعية المتواجدة في النصّ.. ومن خلال قيمة المعنى كقيمة موضوعية يكون المتعلق ببنية مفتوحة، بسبب قيمة الدلالة السردية، وهذا شأن وارد جدا من خلال تفكيك النصّ للشاعر العراقي سلمان داود محمد..

وقد لاحظنا تراكم الأحداث المتواصلة ومنها تمثال الأم للفنان العراقي الراحل خالد الرحال، وقد كان الحدث معكوسا من خلال ترميم البياض وصقله، وينقلنا إلى جدارية فائق حسن والذي جمع جميع شرائح وطبقات المجتمع العراقي في هذه الجدارية المتواجدة في مدخل حديقة الأمة.. ومن خلال بؤرة (المطعم التركي) كان الحدث الموازي لحدث ساحة التحرير، باعتباره أصبح نقطة مركزية للمحتجين..

من يوميات سائق الـ ... تك تك ..

(منبه – سوط -)

تك . تك .. تك ..

هذه نبرة الساعة الصفرية لبدء الختام .. ،

فـ .. ثمة في الحوض الخلفي بقايا طماطة فائتة

امتزجت مع دم الذين آثروا حمرة القربان على رمادية اللغة ،

فكان رقم تكتكي قانياً كـ .. لون الأصيل .. هكذا :

من 1 / 10 / 2019 وحتى الخلاص ..

يزول الرماد وتبقى البلاد ....

(محروسة " وحيد أمه ")

(علج .. علج ... أبو السهم يا علج ....)

ثم توارى الولد في قيامة الدخان ،

فهرعتْ أصابعي لتنتزع صباه من سفسطة القنابر ...

يا الله ..

لقد فزتُ به بعد سيول عارمة من الشدّة وها هو يردد بإعياء :

- علج .. عـ ... لـ ...... ج .. — و ... صَمَتَ ....

هل مات الولد ؟؟!!! ....

سؤالي يتيم مضمّخ بالسخام،

ومثل أي مُعَلّم جغرافيا موغل في القِدَم

انتهى به المطاف إلى (بائع فرارات)

أهزّ ورق أطلس العالم بغية الحصول على هواء .. هواء جيد

يزيل الضيق عن أنفاس الفتى،

ورحتُ أطبطب على تفاحتي خديه وأهمس في مسمعه :

(- أين يقع العراق .. ؟) ..

تململ قليلاً ، ثم قال :

(- العراق لا يقع ....) ... ،

وانفَضَّ الموت من الساحة ...

(قبو الخنازير)

الخراطيم تثرثر بفصاحة مياه فائرة ..،

- يا لها من فرصة ثمينة لسلق البيض .. الشبان جائعون - .. قالت العجوز الحلوة وهي تمسح صباح دمعتها بأردان الليل ..... على صيحات (الأوغاد بره بره .... البلاد تبقه حرّة) فرت النمور المنقوشة على بطانيات الإعتصام نحو قبو خنازير يجثم في الصوب الآخر من الجسر .. و ..... اختبأ الأرق بين ريش الوسائد وطار تنّين الخوف من مخيلة الصبية ، بينما إسفنج الأفرشة يثمل بالدم وأرغفة الخبز أيضاً ...

الرصاص الحيّ يتناغم مع أبخرة عبوات مسيلة لرحيق العيون، وأب يزأر بوحيده المضمخ بالإرجوان :

- (لتموت واتيتمني ... ولك لتموت ....) ....

كان همس الحنين إلى بلد أعلى من عواء قنابل صوتية وأقرب إلى معجزة،

فلا سماء هنا، لا سماء، غير راية تعلو وأولاد يرفرفون ....

(جورج أورويل وابن ثنوة القرباني)

ســرب من صــغار البط يتبع أمه البطة الكبرى على مســار من نهر حزين وجثامين زنابق ونسائم تشرين الجريحة وتربّص صيادين هناك ، في الجهة المقابلة ، هكذا كان ســرب التكاتك يتبع الســيارة الكبيرة ، تلك المتوّجة بجثمان الفتى القرباني صــفاء بن ثنوة الســراي ، كان الفتى منهمكاً بحلمه ســاحتئذٍ على الرغم من هدير المتظاهرين وهســهســات (الدعابل) المائية المنهمرة من عيون المشــيعين ، على مرأى من وجوه ملثمة بــ عتمة انبثقت من سراديب شاهنامة مدججة بسهام قنص تتضور جوعاً لصيد آخر ...

لا زال إبن ثنوة يحلم ، والجهة المقابلة تسعى لتصميم مسمى له ، فلم تكن تسمية (المُنْدَس) كافية ولا صفة (الإنغماسي) هي الأرجح ، فهرع المستشار الإشهاري للولاة مردداً عبارة (جورج اورويل) : من يمشي على أربعة فهو صديق ومن يمشي على إثنين فهو عدو ... و .... قاطعه جريح من نينوى : وماذا عن الذي يمشــي على واحدة ويتعكّز على غصن .. ؟!....... صمت ......

اتجهتْ الســيارة مع النعش نحو الغروب وتفرّقت طفولة البط لتواصــل تنقية الهواء من ملوّثات المارقين وظل دم صفاء القرباني في الميدان يبصم على صهيل الجواد الجامح في - نصـــب الحرية - هكذا : (محد يحب العراق بكدي) أي أن بمقدور نجّار العروش أن يصنع النعوش أيضاً ... و .... غاب ..

(خونة رائعون)

" إذا كان العسل طيباً فالنحل من بغداد " هكذا قال الشاعر التركي المعروف ناظم حكمت ذات يوم، فهل يكفي هذا القول لمحو شـبهة الارتباط بجهة أجنبية – عثمانية مثلاً – باعتبار أن (المطعم التركي) الآن مربط فرس الإحتجاجيين العراقيين الشبان على فساد أولي الأمر العابر للخيال ..؟ ، مع أن المتمترسين في هذا المبنى منذ غُرّة تشـرين الأول من العام 2019 لا أطروحة لديهم سـوى عبارة واحدة هي : (نريد وطنـــ... اً) .. فقط ، عبارة تتنفس عبق الضوء المخطوف من خلال تلك الثقوب الجبارة التي تركت الصـواريخ الأميركية همجية بصـماتها على قيافة هذا المبنى – كَفَنيّ اللون – الخالي تماماً من الجدران والمجرد حتماً من أبسط وسائل مكوث رغيد ، مبنى مهجور منذ أكثر من عقد ونصف من الزمن وهو الرابض بالقرب من سـاحة التحرير في قلب بغداد ، يحده من الشـمال (مبتدأ) شارع الرشيد ومن الجنوب (خبر) شارع إزدهر في يوم ما بكأس فاضت بقصائد إبي نواس ، كما أن وجه المبنى يرنو غرباً صـوب دجلة وظهره محمي من جهة الشـرق بملحمة جواد إبن سـليم العتيدة والدموع الرخامية المنهمرة من عيون تلك الوالدة الحنون في تمثال (الأمومة) لمبتكره الخلالق خالد الرحال في حديقة الأمة، قُدُماً نحو مقربة ختامية تشـي برفيف يمام وأكفّ سـلام منبعثة من جدارية الموقر فائق إبن حسن ، هناك قبالة ساحة البنائين المحاذية لكنيسة الأرمن .. على أية حال ...

إن الأحداث الشـاهقة تخترع أسـماءها العالية دائماً ، لهذا أطلق شـبان سـاحة التحرير أسماء عدة على هذا المبنى ، منها : جبل أحد ، قلعة الكرامة ، برج الأحرار ، ملوية تشرين ، زقورة التحرير .... . بمناسبة ذكر الزقورة هنا ، يبقى السؤال شاهراً علامات استفهامه قائلاً : ألم يتموسق شكل مبنى كهذا في تصميمه الهندسي مع شكل (زقورة اور) التي شَيّدها الملك السومري (اورنمو) قبل ثلاثة ألاف عام ؟ ، لذا من الممكن على سـبيل المثال أن يتهم الإعلام الحكومي تظاهرات سـاحات التحرير العراقية برمتها على خلفية ارتباطها بجهة (سـومرية) !!؟ ، أو بذريعة أن دعاوى الحرية تسقط بالتقادم بحسب تصريح الناطق الرسمي العاكف مراراً على اعلان حظر التجوال على الأحزان والتقليل عبر بياناته العصـماء من عدد الضـحايا

استناداً الى فكرة – ترشيد الإستهلاك - ومن ثم اتهام الشقيقة (أرجنتين) في إدخال الأُنس الآثم الى البلاد ، وليس أخيراً بالطبع ، اتهام الفرات بالتجسس لصالح دولة المنبع .... مثلاً ..

الـتك تك الثقافي

يُحكى – وبتصرّف - أن رجلاً متفاقم البنية من أعيان هذا الزمان دخل مكتبة وسأل صاحبها عن أفخم كتاب يحتوي على أكبر عدد ممكن من الأوراق ، فعلى الرغم من أن صاحب المكتبة استغرب من هذا الطلب إلا أنه انهمك بجدية في تأمل الرفوف واستلَ كتابين ينطويان على عدد غير قليل من الورق وقال :

- تفضل يا سيدي ، هذا كتاب يبحث في نظرية النشوء والإرتقاء أو (أصل الأنواع) لمؤلفه تشارلز دارون ، أما هذا فهو (موبي ديك) رواية من أدب البحار لكاتبها هرمان ميلفل ....

قال الرجل : أوووه .. هذا فاخر ويفي بالغرض ، اعطني من هذه الرواية نسختين ....

غادر المكتبة وهو يضحك في سره ، متمتماً ببضع كلمات متهكمة مفادها:

- لو عرف صاحب المكتبة أن نسخة واحدة من هذه الرواية تكفي

لتنظيف (بنيتي التحتية) ولأسابيع عدة بعد قضاء الحاجة لأسرع هذا المعتوه الى تغيير مهنته من (كُتبي) الى .... كاه كاه كاه .....

فيما كان صاحب المكتبة يتمتم مع نفسه بشأن الرجل المتفاقم ذاك ، قائلاً :

- يا له من زبون ثر ، لقد اقتنى نسختين من كتاب واحد من دون أن يساومني على سعر الغلاف ، مما يدل على ولعه المضاعف في إثراء خلفيته الثقافية .. بالطبع ...

في حين كان ملك الملوك قد أعلن في الوقت ذاته وعبر شاشة التلفزيون عن تأجيل إقامة معرض بغداد الدولي للكتاب في دورته الجديدة والى اشعار آخر ، من أجل التفرّغ لبدء تنفيذ حزمة من الإصلاحات ولعل في مقدمتها قطع الإنترنت

حفاظاً على السـلامة الفكرية للرعية فضـلاً عن تعقيم الفاسـدين من البلاد وإحالة حوادث القضـاء والقدر الى القضـاء ... إلخ ..... إضـافة الى مواضـيع أخرى تطالعونها على صـفحات جريدة (تك تك) في عددها الأول والصـادر الآن عن فتيان سـاحة التحرير للتأليف والطباعة والنشـر والتوزيع وبتمويل من مصـرف الدمع التعاوني .. بلا شك ..

القيمة الرمزية في نصوص
الشاعر العراقي صلاح الحمداني

تعتبر القيمة الرمزية من اتجاهات الشاعر الذاتية، وهي خصوصية الرموز التي يتبناها الشـــاعر والتي تدور حول فلكه، وإذا قســـمنا الرمزية فهناك عدة اتجاهات ومنها مثلا، الرمز الأســـطوري والرمز الديني ورمزية الألوان، هذه الاتجاهات تتعدد في النصّ الشـــعري واتجاهاته نحو الرمزية، لذلك فإنّ الشـــاعر يتخذ بعض الرموز الخاصـة به، وهي خصـوصـية الذات واتجاهها الرمزي، فالعوالم التي تحولها الذات هي عوالم طبيعية وتتحلّى بالبعد المباشـر، ومن هنا نسـتطيع أن نتجه نحو النسـق الرمزي من خلال الدلالات المتحولة من المنظور السـياقي الأسـاسـي، إلى منظور ســياقي تعددي تعبيري، يعتمد الانزياح باتجاهات جديدة معتمدة على أبعاد رمزية مختلفة ضمن لغة الاختلاف أيضا.

من القيم الرمزية في النصــية؛ القيمة التهيئية بمرحلة اختبارية، وماذا نعني وراء ذلك عندما ندمج التهيئية بالاختبارية، فالأولى قيمة الرمز حســب حاجته؛ وقيمة الرمز حســب التصـورات التي يدخلها الباث عادة في مفهومه النصّـي، بينما العلاقة التي تفرضها الاختبارية، مدى الدمج في مختبر واحد بين البنية الرمزية وتهيئة فعل التخييل وحركته إلى جانب التصورات التي يعتمدها الشاعر.

إنّ للبعد الرمزي خاصــية تقودنا في بعض الأحيان إلى التجريد الفعلي، وتظهر من خلاله المحسوسات والأبعاد المادية، ويكون للبعد اللغوي المرافق لهذه الخاصية طاقة كامنة في الســياق النصّــي تعمل على هدم اللغة العادية وإعادة بنائها من جديد، فيكون للنصّ والنصــية اتجاهات مســتحدثة من ناحية الأنســاق التركيبية الجديدة، وفي طبيعة الحال تكون للرمزية الحصّة الكبرى من ناحية الكلّ النصّي، وفي حالة التجزئة يقودنا الجزء إلى المنظور الرمزي والعلاقة القائمة بينهما، علاقة تغيير، أي من الممكن التحول من الرمزية إلى عمل نصّي آخر في الجزء الذي يليه.

حيطاني قناديل بلون سياط الجحيم

سائل بلون وجهي بعد الليل

يذوب الصمت

فوق الطاولة

ثمّة سماء

عيون عوراء

ورأس منكفئ

نهر ترتوي منه الأفاعي

المحلّقة في كهوف العيون

الباب مغلق

الغائب حاضر

الشارع ينتظرني

وعاهرات ينجبن عقارب

بحجم الوديان التائهة في عقلي

من قصيدة: فوق الطاولة، ثمّة سماء – ص 16 – فوق الطاولة، ثمّة سماء

تؤدي الرمزية إلى تماسك النصّ الشعري وتبعثه إلى معاني مختلفة، وبما أن النصّ عبارة عن صورة شعرية مكبرة، إذن أحد عناصر التماسك النصّي هي الرمزية، وبما أنّ الصورة الشعرية إحدى جزئيات النصّ، فتكون الرمزية مطعمة بها، وتشكل ثقلها الجمالي.

حيطاني قناديل بلون سياط الجحيم + سائل بلون وجهي بعد الليل + يذوب الصمت = فوق الطاولة + ثمّة سماء

عيون عوراء + ورأس منكفئ + نهر ترتوي منه الأفاعي + المحلّقة في كهوف العيون + الباب مغلق

الغائب حاضر + الشارع ينتظرني + وعاهرات ينجبن عقارب + بحجم الوديان التائهة في عقلي

العالم الذي يحمله الشـاعر من العوالم الممكنة، وقد يكون هذا العالم لايناسب الآخر، وقد يحوي على الغرائب، فهو عالم أتقنه الشاعر ويشكل الضفة الواقعة على متن النصّ الشعري؛ ومن الطبيعي أن تكون الغرائبية إحدى مكونات هذا العالم وذلك لمهمة النسيج المدهش الذي تحويه مهمة العالم لكي يصل إلى حدّ التأثر بالوقعة المنقولة.

اعتمد الشاعر على تراكيب بنيته النصية، معتمدا على لغة رمزية؛ فالمفردات التي اختارها هي مفردات طبيعية، فلو أخذنا الجملة الأولى : حيطاني قناديل بلون سياط الجحيم.. نلاحظ الجملة تغيرت بمعاني وأدت إلى التأويل بواسطة الرموز التي نسجها في نسيج الجملة، ولكي يجعل من تلك الرموز امتدادا للجملة الشعرية راح يميل إلى الرمزية الذاتية، وهي حالة من حالات فعل المتخيل في الذات الحقيقية تردع الخارجي وتعتمد على الابتكار الرمزي الداخلي، نلاحظ أن الشاعر اعتمد حالات التشبيه، ولكنها من الحالات الغريبة التي اعتنقت النصّ، قناديل بلون سياط الجحيم، سائل بلون وجهي بعد الليل.. يذوب الصمت، وعند ذوبان الصمت كانت نتائج، ومن نتائجه المرسومة : فوق الطاولة، ثمة سماء. هذه الخصوصية رمزت إلى المعنى الذاتي وقد اعتمد على الوظيفة التخييلية Imaginative Function، وهي الوظيفة التي تظهر من خلال الانفعالات أيضا، ومدى التناسب بين الشيء والمعنى، مثلا: عيون عوراء، ورأس منكفئ، نهر ترتوي منه الأفاعي، جميع الكلمات التي وظفها الشاعر كانت من خلال منظور مادي، وهي ضمن الأشياء المنظورة ومنها العيون والرأس والنهر والأفاعي.

الأزهار هذا القرف

الغابات أذرع مسلوخة

والمطر ملح يُسكب في ندوب الطفولة

الزرقة .الزرقة

عندما أرقد

أشباحي تعدّ القناني المكتظة بالأقزام

الجلد مختلط بماء الهجرة

غطائي أسنان وعناكب

عفاريت ودم مذبوح

وخيول تحمل الوقت أكياساً

تضعها في كهوف ذاكرتي

وتقتلع جلدي راية

لحظائر البشر

لاتنسى

اجلب لي معك كفّاً من رمال البحر في جيوبك

ومع خفافيش السأم

كلمات للصيف

من قصيدة: فوق الطاولة، ثمّة سماء – ص 16 – فوق الطاولة، ثمّة سماء

إذا أخذنا الصورة الشعرية ومحمولاتها الرمزية، فسوف نلاحظ أنّ الصورة الشعرية نصّ منفلت غير قابل للسيطرة، وذلك بسبب تأسيسها اللاشعوري وانطلاقتها في لغة الأحلام والتي تكون الرمزية واحدة من التنشــيط التصــويري لهذا الانفلات؛ لذلك تخرج لنا وهي تحمل نوعا من التجريد تارة، ونوعا من الدهشــة، وذلك لتأثير منطلق الرؤيا في الصورة الشعرية.

الأزهار هذا القرف + الغابات أذرع مسلوخة + والمطر ملح يُسكب في ندوب الطفولة = الزرقة .الزرقة

عندما أرقد + أشــباحي تعدّ القناني المكتظة بالأقزام + الجلد مختلط بماء الهجرة = غطائي أسنان وعناكب + عفاريت ودم مذبوح

وخيول تحمل الوقت أكياســاً + تضــعها في كهوف ذاكرتي + وتقتلع جلدي راية . لحظائر البشر

لاتنســى + اجلب لي معك كفّاً من رمال البحر في جيوبك + ومع خفافيش الســأم . كلمات للصيف

عندما تتوسع المفاهيم في ذهنية الشاعر، من الطبيعي سيكو للأثر الرمزي فعاليته بين الجمل الشــعرية، بل ســيكون الفعل المحرك للجملة ويتجه باتجاهات عديدة منها الاتجاه اللغوي باعتبار أن اللغة ضــمن الرمزية وهي تعتمد الإيحاء، ومنها الغموض ومسـاحة الخيال القصـوى، حيث ينفرد الشـاعر في بناء النصّ برغبة منه في الانطلاق والابتكار.

اعتمد الشـاعر صـلاح الحمداني في قصـيدة (فوق الطاولة، ثمّة سـماء) على الرمز الجزئي، حيث اعتمد البناء الذاتي، ويتطلب في هذه الحالة إيجاد بعض الرموز لكي يدفع النصّ الشعري إلى التأويل قبل كلّ شيء وإلى الجمالية التي ترافق التأويل في عملية البناء الفني، ومن هنا ظهرت الأحاســيس الداخلية وهي تندفع نحو البعد الجمالي؛ وفي نفس الوقت كانت أشــياء الشــاعر هي التي توحي بالرمزية ومنها في المقطع الأول : الأزهار، الغابات والمطر، لكنه عندما اســتخدم التراكيب تغيرت المعاني برمزية جماعية في كل جملة قصــدها. وعناصــر التوضــيح التي تعلقت مع الرموز كانت كفيلة بتفكيك النصّ لكي تتبين المعاني أكثر، حيث تشكلت نوع من العلاقات، بين المفردات من جهة وبين الجمل الشــعرية من جهة أخرى؛ وتقودنا هذه العلاقات إلى تفرد الواقع الحســي لدى الشــاعر، مثلا : وخيول تحمل الوقت أكياســاً. فتشــكل مفردة الخيول الدال الذي يقودنا إلى الذاكرة (تضــعها في كهوف ذاكرتي)، ونفس الخيول جعلها وســيلة لكي يحول جلده إلى راية؛ تعبر هذه المسالك على تشاؤم الشاعر وما حوله من اضطهاد أولا، وما يعانيه في المنفى ثانيا.

إنّي رجل يركض في دهور التأخر

في قعر الظلمة

رأيت كلباً إنسانيا مجروحاً

الدم يسيل من عينيه

مثل حوافر مفزوعة

تهشم وجه رضيع المطر الزجاجي

رماد الليل الغائص

في لحم الندم المفجوع

في نهر الجسد العاري

ومقبرة الظلمة

حصن يرتجف بين الأكتاف

قلق يترنح في رواق الغياب

آخر شيء سأشحذه من اللامعقول

هو الكتابة بعنف الجنون

قصيدة: عَداء — ص 22 — فوق الطاولة، ثمّة سماء

يعتبر التصوير الاستعاري والتشبيهي وكذلك تحول الأشياء؛ سيل من الرمزية تحنط النصّ الشعري وتقبض على معانيه، ومن هنا تتوسع مدارك الشاعر، ويتجلى المنظور النصّي بمفاتيح من التصورات المفتوحة، لذلك ومن خلال اللاشعور نلاحظ أن الشاعر يدخل هذه البحار وهو يبحث عن الوعي من خلال اللاوعي الكتابي، واللاوعي التفكري في النصّ المكتوب.

إنّي رجل يركض في دهور التأخر + في قعر الظلمة = رأيت كلباً إنسانيا مجروحاً + الدم يسيل من عينيه + مثل حوافر مفزوعة + تهشم وجه رضيع المطر الزجاجي

رماد الليل الغائص + في لحم الندم المفجوع + في نهر الجسد العاري + ومقبرة الظلمة = حصن يرتجف بين الأكتاف + قلق يترنح في رواق الغياب

آخر شيء سأشحذه من اللامعقول + هو الكتابة بعنف الجنون

تتجه الرمزية في الكثير من الأحيان إلى تجريد الأشياء من صفاتها المباشرة، وتقيم علاقات جديدة لإيجاد دلالات أكثر حركية لغرض تراكم المعاني، ومن هنا يكون للرمزية نسيجها الموضوعي مع اللغة، اللغة التي تتداخل مع بعضها باختلافات عديدة:

إنّي رجل يركض في دهور التأخر + في قعر الظلمة.. جملتان شعريتان، الواحدة تسند الأخرى لذلك رسمت علامة (=) عندما انتهيت من نقلهما، فالمتمم لهما كأنها نتيجة من نتائج الاستعارة التي اعتمدها الشاعر، لذلك نستطيع أن نصيغ

الجمل بتركيبة جديدة وهو التلاعب باللغة، وهذا ماسمح لنا به الشاعر أن تكون نصوصه بالشكل المطلوب:

في قعر الظلمة = رأيت كلباً إنسانيا مجروحاً

إنّي رجل يركض في دهور التأخر = (لذلك) رأيت كلباً إنسانيا مجروحاً.. تتواجد المفاهيم داخل الكلمات، ككلمات مفردة، ولكنها سرعان ماتتحول وتنجرّ خلف مفاهيم جديدة، ومنها الموضوعية (تحويل المعنى إلى موضوع)، ومنها الاستنتاجية (وراء كل جملة شعرية إما امتداد أو نتيجة استفهامية)، ومنها الاستدلالية التي ترافق التأويل؛ لقد بين دي سوسير في كتابه (الدروس): (أن الكلمات تشكل نسقا يأخذ كلّ عنصر فيه قيمته ومكانه بالنظر إلى العناصر الأخرى " [4] ").

تستقطب الحقيقة وواقعها المنظور النظام الرمزي، حيث يكون لكل تعبير عن الواقع الحقيقي رمزا، وهو التبدلات التي تطرأ في نظام النصّ الشعري في حالة الخلق؛ ونلاحظ المقاطع الأخيرة : رماد الليل الغائص، لحم الندم المفجوع ونهر الجسد العاري.. إن الشاعر صلاح الحمداني اعتمد الرموز من خلال الاختلاف اللغوي، كأنه رسم خصوصية لكتابته، وقد أدت هذه الخصوصية إلى الأسلوبية التي بقي يتجه وينقش وينقب بما يلائم النصّ والنصّية.

---

[4] - ص 130 – علم الدلالة – بير جيرو – ترجمة د. منذر عياشي

نصوص الشاعر العراقي صلاح الحمداني

فوق الطاولة

حيطاني قناديل بلون سياط الجحيم

سائل بلون وجهي بعد الليل

يذوب الصمت

فوق الطاولة

ثمّة سماء

عيون عوراء

ورأس منكفئ

نهر ترتوي منه الأفاعي

المحلّقة في كهوف العيون

الباب مغلق

الغائب حاضر

الشارع ينتظرني

وعاهرات ينجبن عقارب

بحجم الوديان التائهة في عقلي

الأزهار هذا القرف

الغابات أذرع مسلوخة

والمطر ملح يُسكب في ندوب الطفولة

الزرقة .الزرقة

عندما أرقد

أشباحي تعدّ القناني المكتظة بالأقزام

الجلد مختلط بماء الهجرة

غطائي أسنان وعناكب

عفاريت ودم مذبوح

وخيول تحمل الوقت أكياساً

تضعها في كهوف ذاكرتي

وتقتلع جلدي راية

لحظائر البشر

لاتنسى

اجلب لي معك كفّاً من رمال البحر في جيوبك

ومع خفافيش السأم

كلمات للصيف

عَداء

إنّي رجل يركض في دهور التأخر

في قعر الظلمة

رأيت كلباً إنسانيا مجروحاً

الدم يسيل من عينيه

مثل حوافر مفزوعة

تهشم وجه رضيع المطر الزجاجي

رماد الليل الغائص

في لحم الندم المفجوع

في نهر الجسد العاري

ومقبرة الظلمة

حصن يرتجف بين الأكتاف

قلق يترنح في رواق الغياب

آخر شيء سأشحذه من اللامعقول

هو الكتابة بعنف الجنون

الكائنات التأملية
في نصوص الشاعر العراقي
جان دمو

الشاعر الذي لم يكتب

عندما نبحر مع السلوكيات المتباينة، فسوف نصل إلى المعاني المختلفة ومنها المعنى السيمانتي (النفسي) وهو أحد الكائنات التأملية في نصوص الشاعر العراقي جان دمو.

إنّ التركيب الانفعالي أو التركيب الهادئ للجملة للشعرية يبيّن حركتها من خلال المعنى السيمانتي (النفسي)، وهو التحرر بعينه من الرقيب وتحرر المتلقي أيضا من الدخول إلى النصّ المكتوب كحالة لسانية إدراكية ذي علاقة مباشرة مع اللغة الإدراكية التي تعد من الكائنات النصية وكيفية البناء النصّي بشكله الآلي خارج التكلف؛ حيث التبدلات التي تحدث للنصّ، هي التبدلات المختلفة وكيفية المعاينة النصّية من وإلى النصّ كجامع أولي للكائنات التي تؤدي إلى الإثارة التأملية.

إنّ النصّ تأملي بدرجاته الأولى، وكذلك تعييني عندما يكون ذا علاقة مع التصور الجدلي عندما يثير الأشياء الكامنة في الذات العاملة، والنصّ بجدليته ينتمي إلى المسافة الفاصلة بين الدال والمدلول، لذلك من أولى تفكرات الشاعر هي كيفية إيجاد المساحة الجمالية بتصرّف ذاتي، أي أن تكون حالة انفتاح النصّ **حالة جمالية ويكون الخروج من حالات التفكر السلبي**، فطبيعة عقل الإنسان، طبيعة سلبية، فالحزن عندما يتصوره الشاعر يعتبر من الحالات السلبية، ولكن هناك الحزن المجمّل الذي تكون الإثارة به توليدية فيتضاعف الجمال التأثيري بالمتلقي على أن يكون جزءا من النصّ المنظور.

نبحر في بعض نصــوص الشــاعر العراقي جان دمو، هذا الشــاعر الذي انتمى إلى التقليلية الكتابية، فزمنية حياته لم يكتب الكثير، بل هناك مباعدات نصــية بين نصّ وآخر، وقد تصل هذه المباعدات إلى فارق كبير قد يكون السنة لكي ينجز نصّا. وخصوصا أن الشاعرانتمى إلى كتابة النصّ القصير، وهو متعته الفنية عندما يكون بحالة اندماجية مع الكتابة.

امعن في صدودك أيها الواقع
فذاك قد يكون أولى بتمزيق النجوم
النجوم! قدم تبحث عمّا يماثلها، قدم تورق مع الحلم. قدم تقطع
الفأس التي صنعت لقطع الجذوع ستظل فأسا دوما.
آخر وافد الى مملكة ذراعي كان يوم الثلاثاء
بين المطر والحقيقة يسقط ظل الله
ها أنذا في سبيلي إلى ممارسة إنسانيتي
الغرفة مربعة، وكذلك القلب.
مع آخر سجائري، يتخذ القلق مكانه الأشد توحشاً.

قصيدة : الظل — جان دمو

نســتطيع أن نذهب باتجاهين تخصّ الكائنات التأملية؛ فالاتجاه الداخلي؛ ويعني لنا بأن الكتابة التلقائية المعنونة، كتابة تأمّلية تفكرية، والفضــاء الذي يرســمه الشاعر، هو جزء من فضاء المخيلة التي من واجبها إنجاز العمل كمنظور مواز بين الذات الحقيقية والكتابة؛ والاتجاه الثاني، هو الاتجاه الخارجي، حيث يكون مخزن الذات في تأمّلات تطبيقية وما جمعته من مؤثرات خارجية لها أحداثها الشــعرية، ولكن نبقى مع كائنات الشــاعر العراقية جان دمو التأملية، ومنها الكائن اليومي وكيفية الاعتناء باللحظة الكتابية ضمن المنجز الكتابي.

امعن في صـدودك أيها الواقع + فذاك قد يكون أولى بتمزيق النجوم + النجوم! قدم تبحث عمّا يماثلها، + قدم تورق مع الحلم. قدم تقطع + الفأس التي صــنعت لقطع الجذوع ســتظل فأســا دوما. + آخر وافد الى مملكة ذراعي كان يوم الثلاثاء + بين المطر والحقيقة يسقط ظل الله + ها أنذا في سـبيلي إلى ممارسـة إنسـانيتي + الغرفة مربعة، وكذلك القلب. + مع آخر سجائري، يتخذ القلق مكانه الأشد توحشاً

إن اســتقبال اللحظة الأولى من المنظور الكتابي، قد يكون تأمّلاً بولادة لحظات أخرى، والكتابة التلقائية تعتمد على التوليد الكتابي، فأنت تبدأ وســوف تنهال عليك الأفكار والجمل الشــعرية المتواصــلة، وهذا مانلاحظه من خلال الجملة الأولى التي بدأ بها الشــاعر العراقي جان دمو، حيث أنه اســتطاع أن يولّد الجمل بشكلها الامتدادي لتكون المعاني متوازية مع النصّ كصورة كبرى.

نستطيع أن نقول إنّ الجملة الأولى تخضع إلى مصطلح التجريب، إذن فهي قابلة للتغيير حتى نهاية النصّ؛ ولكن في نفس الوقت طالما أنّ الشــاعر جان دمو قد انتمى إلى الرمزية، فالحالة التي اعتنى بها معاني مدغمة في الذات الحقيقية، وعملية تبيانها يكون من خلال التفكر والتدبر اللذين يســتوعبان اللحظة الكتابية: أمعن في صدودك أيها الواقع..

الانتماء هنا، انتماء واقعي قبل أن يبدأ بالوعي التجريبي الذي يفقده في الكتابة ويدخل منطقة اللاوعي، فالفعل الكلامي (أمعن) ســاعدنا على توجهات الشــاعر بمكان معين، وإلا لم يصــدر فعله الاســتبياني بهذه اللحظة. فالإنســان شــبيهه الإنســان، والنجوم شــبيهتها النجوم، لذلك حقق الشــاعر معيشــته الشــعرية قبل استيعابها، فالعيش مع الشعر تختلف عن الاستيعاب الشعري. لذلك أطلق الأشياء بمســمياتها ومنها الفأس مثلا التي ســتبقى فأســا، والنجوم الباحثة ســتبقى نجوما، وهي عملية الاستدلال التصويري المرسوم في النصّ.

بالسر يتركز النوم،
في أشدّ المناطق نأيا، أقذف حاجة غامضة
ولكنني كنت على وفاق مع متطلبات الربيع
تعلمت أن أكون أنا.
وأن أترك للواقع أن يتكفل ما فسد.
المسافة تقصر، والحقيقة تتآكل.
الجمال غرفة يابسة،
مهجورة.
أتعجّل مقدم الفجر. سقوطي يمتّع
جوهر الروح.
لم أتعلم أن أتغيّب طويلا.

قصيدة: السقوط — دان دمو

يمتثل الشاعر العراقي أمام بعض النصوص القصيرة، وهي تلك النصوص التي تتغير اتجاهاتها حسب السياق المكتوب في كلّ نصّ، ومن العنونة ننقاد إلى نصّ (السقوط)، ياترى كيف حالة السقوط التي امتثلها الشاعر في وحداته اللغوية. فالاختلاف الكتابي وسرّ الحقيقة وراء ذلك، هو الاختلاف بين الدوال والمدلولات، ففي كلّ نصّ تترتّب عليه القراءات الممكنة والمختلفة واللامحدود.

بالسر يتركز النوم، + في أشدّ المناطق نأيا، أقذف حاجة غامضة + ولكنني كنت على وفاق مع متطلبات الربيع + تعلمت أن أكون أنا. + وأن أترك للواقع أن يتكفل ما فسد. + المسافة تقصر، والحقيقة تتآكل. + الجمال غرفة يابسة، + مهجورة. + أتعجّل مقدم الفجر. سقوطي يمتّع + جوهر الروح. + لم أتعلم أن أتغيّب طويلا.

يشكل النوم، أو التفكر به، وإن كان بالسرّ، أحد مزايا السلوك الفردي، فالتدبر الذي يشغل الذات الحقيقية، ليس النوم فقط، بل تظهر الأنا الموازية للتفكر السري، وهنا نطرق باب الصمت من جهة وباب التأمل الذي ينتظر الشاعر من جهة أخرى، (تعلمت أن أكون أنا.)، فليس من السهل الخروج من منطقة الأنا طالما أن الشعرية تبدأ من الذات والتي نعتبرها ملكية خاصة لاتتشابه مع الذوات الأخرى.

لقد انحنى الشاعر أمام بعض المعاني التي ظهرت من خلال الحركة الفعلية، فالفعل يتركز، من الأفعال التموضعية فهي في مكان ما، ولا تصيبها الحركة الانتقالية، بينما الفعل (أقذف) فهو من الأفعال الانتقالية، ولم يوضح الشاعر جان دمو عملية القذف (فهو يميل إلى العادة السرية) فقد وظف الإشارات لكي تتبين المعاني الإيحائية التي رسمها خلف بعض الرموز وخلف بعض الأفعال الحركية الانتقالية وكذلك الأفعال التموضعية، فالعلاقة بين (يتركز النوم) أي أن يكون المرء ليلاً، وبين الرغبة الجنسية، هذه العلاقة أثارت وضوح النصّ الذي رسمه الشاعر جان دمو.

الضفادع تشم رائحة القصيدة
مثلها مثل الغرف والورقة
ولكن حينما تثقل القصيدة بياس فائر، يشك بنتيجتها.
لقد تعلمت أن أكتب ببساطة جندي أو ربيع عقيم.
يا للهزل! أي فوضى!

أيتها الأشياء، أأنت مصممة
ألاّ تفصحي ؟
أية مفارقة.

لو فقط أستطيع أن أكون ما أنا، أو أن أموت بموت الصدى.

قصيدة: صدى الضفادع – دان دمو

ننزل إلى عبقرية الشـــاعر ومنظوره الكتـابي في النصّ؛ والهـدف من وراء ذلـك معتقداته والتصورات التي تشكل ضرباً من التناسق، أمّا الاعتقاد فهو الهدف النصّي ومدى ترجمته للوصـــول إلى أبعد نقطة رســـمها الشـــاعر جان دمو؛ فلاشـــكّ أن الانفعالات والغضب زائداً الرغبة الاندفاعية، كلها تشكل وسائل في الكتابة النصّية كي يفرغ الشاعر شحناته السلبية.

الضـــفادع تشـــمّ رائحة القصـــيدة + مثلها مثل الغرف والورقة + ولكن حينما تثقل القصـــيدة بياس فائر، يشـــك بنتيجتها. + لقد تعلمت أن أكتب ببســـاطة جندي أو ربيع عقيم. + يا للهزل! أي فوضى! + أيتها الأشياء، + أأنت مصممة + ألاّ تفصحي ؟ + أية مفارقة. + لو فقط أستطيع أن أكون ما أنا، أو أن أموت بموت الصدى.

عندما نطرق الجملة، وهي جملة تعني الوجود، أي القادرة على الاســـتدلال، نكون قد وفقنا بين الروابط التي تربط الجمل الشـــعرية من جهة وبين انســـجام المعاني التي تمتد بعضـــها على بعض؛ لذلك لايكتفي الشـــاعر بتســـمية الأشـــياء أو الخوض بمشـتقاتها وكذلك الاسـتعارات التي يعتمدها، بل يرى أن يغزو الطبيعة وما آلت إله من كائنات ترغب الظهور، فقد رمز الشاعر جان دمو إلى الضـفادع وأشـار إلى بعض المتعلقات ومنها الغرف والورقة والجندي والربيع، كلها كانـت إشـــارات دلالية لتنشيط النصّ،

وكلّ إشارة تحوي على المتعة الداخلية من خلال المنظور الجمالي المختلف، الذي ســـاعدنا بأن ننظر إلى نصـــوص الشـــاعر العراقي جان دمو وهو يقودنا بين المنظور المحلي اليومي والمنظور البعيد الذي ربّما لم يأتِ دور حضـــوره؛ هذه الخصـــائص التي تمتع بها الشاعر هي العناصر الرابطة والمؤثرة في النصّ المكتوب، وكلّ شـاعر يمتلك من المتعلقات الذاتية التي تُظهر أسلوبية كتابته وتنوعها وتجعله يختلف عن الآخرين.

نحو العبور ميتاً
أساهم في تطوير الأسبوع
أسجن نفسي في ميناء السرير
أستطرف قدوم الرمل، ونواحهُ
في جذور جبهتي

غيوم كثيرة تتعثر

في
الكلام، لن أمنعك

عشب كثير يتكلم لغة الزنجي
أقفالٌ.

قصيدة: جيلي – جان دمو

عندما ينجز الشـاعر منظوره الذاتي، فإنه مع الإنجاز التأملي، التأمل الذي يدور في النفس بين الشـكّ في النصّ المكتوب وبين الإنجاز الحتمي، لذلك يكون الإنجاز الجوهري بعد الكتابة، أي بعد أن يكون للنصّ اسـتعمالات جديدة لوحدات خصصت لالتقاط الابتكارات وكذلك لرسم الأبعاد والمتقاربات في النصّ الشعري المكتوب من خلال الذات المختلفة، فاختلاف الذات يؤثر على اختلافات النصّ.

نحو العبور ميتاً + أساهم في تطوير الأسبوع + أسجن نفسي في ميناء السرير + أستطرف قدوم الرمل، ونواحهُ + في جذور جبهتي + غيوم كثيرة تتعثر + في + الكلام، لن أمنعك + عشب كثير يتكلم لغة + الزنجي + أقفالٌ.

سلطة النصّ؛ هي سلطة الشاعر وما ينوي أن يرسمه من كلمات مركبة تؤدي وظيفتها ضمن الإطار النصّي، وأن يكون للشاعر بعض المفاهيم التي ينطلق منها ومن أهم تلك المفاهيم غير المنظورة هي كتابته خارج التكلف، أي أن يكون للموضوع النفسي (المدلول) الأهمية في التدخل النصّي، وما الخيال إلا بعض عناصر الشروط النفسية عندما يغيب الشاعر عن الوعي الكتابي؛ وقد لاحظنا أن الشاعر جان دمو قد أكد على مفردات تؤدي إلى النهاية (الموت) إذن الحالة التأملية قد يأس منها الشاعر وهو في دوّامة من حياة لا يستطيع أن يصرعها.

(لاتتأثر بيئة النصّ ضمن سياق الاتصال فقط بمعرفة الفرد أو مقاصده أو بوظائف النصّ في تأثيرها في مواقف أفراد آخرين وسلوكهم، فإن جماعات ومؤسسات وطبقات تتواصل أيضا تواصلا جماعيا أو عبر أفرادها من خلال إنتاج النصّ. ويبرز كذلك مكان الفرد ودوره ووظيفته في هذه الأبنية الاجتماعية من خلال سلوكه اللغوي. وقد رأينا بأن الفرد يجب أن يتصرّف من خلال سلطة أو وظيفة محددة أيضا لإنجاز أحداث لغوية معينة. " [5] "). وبذلك عندما يكون الشاعر متعلقا بإنجاز النصّ، فهو متعلّق لغويّ، وكذلك هناك علاقة جدلية بين النصّ والبيئة الأصلية التي ينتمي إليها، وليس هناك شرط ارتباط بالبيئة الأصلية بقدر ما تكون تلك البيئة التي عاشها في زمنية النصّ حتى وإن كانت بيئة مؤقتة.

لقد وظف الشاعر بعض المفردات الرمزية والتي من خلالها استطاع أن يصل إلى تعابير ضمن المفهوم النصّي، لتصبح تلك المفاهيم الدالة، كدلالات تقودنا إلى غايات معينة؛ مثلا: ميناء السرير؛ الرمل؛ الجبهة؛ الغيوم والزنجي؛ وهي كلها رموز وظفها الشاعر لتكون الجمل الشعرية مرتبطة ومنسجمة مع بعضها بعض، لتؤدي وظيفتها في المفاهيم الهادفة بالنسبة للشاعر.

نصوص للشاعر العراقي جان دمو

الظلّ

أمعن في صدودك أيها الواقع
فذاك قد يكون أولى بتمزيق النجوم
النجوم! قدم تبحث عما يماثلها، قدم تورق مع الحلم. قدم تقطع
الفأس التي صنعت لقطع الجذوع ستظل فأسا دوما.
آخر وافد الى مملكة ذراعي كان يوم الثلثاء
بين المطر والحقيقة يسقط ظل الله

---

[5] - علم النصّ، مدخل متداخل الاختصاص – تون 1. فان دايك – ترجمة وتعليق: د. سعيد حسن بحيري؛ أستاذ علوم اللغة بكلية الألسن، جامعة عين شمس.

ها أنذا في سبيلي إلى ممارسة إنسانيتي
الغرفة مربعة، وكذلك القلب.
مع آخر سجائري، يتخذ القلق مكانه الأشد توحشا.

السقوط

بالسر يتركز النوم،
في أشدّ المناطق نأيا، أقذف حاجة
غامضة
ولكنني كنت على وفاق مع متطلبات
الربيع
تعلمت أن أكون أنا.
وأن أترك للواقع أن يتكفل ما فسد.
المسافة تقصر، والحقيقة تتآكل.
الجمال غرفة يابسة،
مهجورة.
أتعجّل مقدم الفجر. سقوطي يمتّع
جوهر الروح.
لم أتعلم أن أتغيّب طويلا.

جيلي

نحو العبور ميتاً
أساهم في تطوير الأسبوع
أسجن نفسي في ميناء السرير
أستطرف قدوم الرمل، ونواحهُ
في جذور جبهتي
غيوم كثيرة تتعثر

صدى الضفادع

الضفادع تشم رائحة القصيدة
مثلها مثل الغرف والورقة
ولكن حينما تتقل القصيدة بياس فائر، يشك بنتيجتها.
لقد تعلمت أن أكتب ببساطة جندي أو ربيع عقيم.
يا للهزل! أي فوضى!
أيتها الأشياء، ألأنت مصممة
ألآ تفصحي ؟
أية مفارقة.
لو فقط أستطيع أن أكون ما أنا،
أو أن أموت بموت الصدى.

في
الكلام، لن أمنعك
عشب كثير يتكلم لغة الزنجي
أقفالٌ.
......
مجلة الكلمة.. عن موقع إيلاف

الثقل الشعري
في نصوص الشاعر العراقي أمير الحلاج

تكون الذات باثة، وهي تبث لنا مختلف الأفكار بوســائل عديدة، وليس حكما من تلك الوســائل نوعية الكلام أيضــا، وكذلك نوعية التفكّر الذي ينعكس على القول؛ وطالما لدينا الكلام (النطق)، ولدينا القول بما تفكّر به الذات قبل وقبيل الممارسة القولية، فإذن نحن مع اتجاهين، مع بثّ الكلام، ومع بث القول، ولكن هي الذات نفســها تميل من خلال تجربتها في هذا الجانب، لتقودنا إلى القول الشعري..

ومن المســالك المهمّة للذات التي تتجه نحو الشــعرية، هو مدى ثقلها الشــعري، الذي يبارك لنا نشــاطها في هذا الاتجاه، ونحن نطرق أبواب الشــاعر العراقي أمير الحلاج.. وبما أنّ اللغة بأنواعيتها الشــعرية التي يوظفها لنا الباث هي خير مســاس واضح بهذا الاتجاه، لذلك فإنّ اللغة باعتبارها ضمن الثقل الحيوي للشعرية .. وهي تتجانس مع الذات الشاعرة التي نطرق الباب في هذا الاتجاه، ومن الطبيعي لاتظهر الذات الشاعرة بشكل عفوي، فهناك تحولات وهدم وبناء للتوصّل إلى هذا المسلك المهم، والتي تصبح ذاتا عاملة في نفس الوقت دون أن تتوقف بموضوعية معينة، على العكس من ذلك، فهي تضبط لنا الأبعاد الشعرية ومدى ظهور موضوعية الثقل الشعري لدى الشاعر..

الثقل الشــعري، والثقل اللغوي باعتبار اللغة هي الطريق التي نســلكها بشــكلها التثقيفي وليس بالشكل الموروث، وخصوصا ضمن القول الشعري ومدى ثقله في اللغة الشعرية الذي ينفجر في دواخل جسد الصورة، باعتبار أنّ الصورة كبعد أولي في النصّ الشــعري الحديث، وننظر إلى النصّ بهيئته الخارجية؛ والذي يغذينا بمحتويات بصــرية عند القراءة.. ولكن دون التماســك اللغوي مع جســد الصــورة، لانستطيع أن نرسم الأبعاد التي يعتمدها الباث؛ وهذا يجعلنا نتجه أيضا إلى مدى التصــغير في البعد البصــري بالنســبة للغة وتماســكها، فكلما قلت العبارة، كلما

تماسكت وأعطت مؤثراتها بقوّة، وهو المنحى الذي نميل إليه عندما نكون بالمسلك التقليلي من الناحيتين .. الناحية الزمنية بالنسـبة للتقليلية، والناحية اللغوية، بالنسـبة للتقشـف اللغوي مع التقليلية في المنظورين الخارجي والداخلي للنصّ الشعري..

أن نصرخ من هيمنة الفوضى المولجةِ بابَ الصراخ

دائما نصرخ

مادام اختلال الوضع مفتاحا يوخز الأفواه،

نصرخ ضدّ عيون تودّع الصفاء العذب في مرارة الأقبية

ونصرخ من ألمِ انحناء العمرِ حيث المرض المزمنُ،

نصرخُ.... نصرخُ.... نصرخُ

ثمّ ينام الألم

هذي هي المشيئة

هذا هو الفم

وهذه هي التربة تضحكُ

مستقبلة الوديعة الشاغلة الفارغَ من الجيوب

صراخٌ صمتٌ

قهقهاتُ تشرقها الشمسُ المؤودةُ

والمشيئة تنتظر القسط

دائما نصرخُ

من قصيدة: صراخ – ص 14 - الدائرة خارج الشرنقة

يميل الثقل الشعري في النصّ بوسيلة، ومن ثم ينحدر إلى المفهوم، والوسيلة التي نميل لها وتميل لنا هي الأبعاد اللغوية ومدى توظيفها في البعد الخيالي للذات؛

ومن هنا نستطيع الدخول إلى المفاهيم الشعرية وثقلها في النصّ الشعري، والنصّ هو المرصود الأول، لأنه يحمل الأهداف والغايات في التحليل والتفكيك..

أن نصرخ من هيمنة الفوضى المولجةِ بابَ الصراخ + دائما نصرخ + مادام اختلال الوضع مفتاحا يوخز الأفواه، + نصرخ ضدّ عيون تودّع الصفاء العذب في مرارة الأقبية

يتجه الفعل من خلال تفاعله في النصّ الشعري، (وهذا مايرغب به الشاعر طبعا) من المحلية إلى الشمولية، وذلك من خلال خلطه بالجماعة وليس بالذات المفردة؛ فبدلا من أن يقول أن أصرخ، حول الصرخة إلى الآخرين، لكي يشاركوه بهيمنة الفوضى العائمة حولهم، ومن هنا نستنتج ومن خلال حركة القول أولا، وحركة الأفعال الانتقالية ثانيا، بأن الشاعر يتجه اتجاهات عامة من خلال سياق الصورة المرسومة والتي تؤدي إلى تآلف البنية واتفاقها مع الآخرين .. فالتمسك الذي ظهر لنا من خلال المعنى، هو تمسك الشاعر بمحيطه، مما ظهرت لنا ذاتية الملموس في العمل الإبداعي، وهي نفسها تجرّنا إلى المحسوس المباشر الذي يجاور الذات العاملة.. فتراكم الأفعال وتكرار بعضها ماهو إلا تأكيدات حول المساحة التي تمتلكها الذات والتقاطعات والتصورات والتي تدفعنا نحو البصرية وتقديرات المعاني أيضا؛ وماهو إلا معاني مضافة من قبل أدوات الشاعر والتي تمثلت في اللغة أولا والمتلقي ثانيا، والذات المتماسكة أوّلا..

ونصرخ من ألمِ انحناء العمرِ حيث المرض المزمنُ، + نصرخُ.... نصرخُ.... نصرخُ + ثمّ ينام الألم + هذي هي المشيئة + هذا هو الفم + وهذه هي التربة تضحكُ + مستقبلة الوديعة الشاغلة الفارغَ من الجيوب + صراخٌ صمتٌ + قهقهاتُ تشرقها الشمسُ المؤودةُ + والمشيئة تنتظر القسط + دائما نصرخُ

ندخل إلى فكرة الأصل ونبحر مع الفكرة التي راودتنا من خلال النصّ الشعري؛ فسوف نكون مع تمركز الذات المثقلة بالأفكار المتجانسة، وهذا ماتطلعنا نصوص الشاعر العراقي أمير الحلاج، فقد اعتمد على بيئة متقاربة من محيطه، وهو الأدرى بتلك البيئة لأنها لاتفارق محيط الشاعر؛ ومن هنا يمكننا أن ندخل إلى قياسات الجمل الشعرية والتي أدى تواصلها إلى المعاني من خلال وقفات استدلالية:

ونصرخ من ألمِ = نصرخُ.... نصرخُ.... نصرخُ + ثمّ ينام الألم

هو نفس الألم، في الجملة الأولى يؤدى إلى وجع، ولكن في الجملة الأخيرة، ينام الألم، ونوم الألم كان بوسـيلة، وهو (الصـراخ) لذلك فالصـراخ أدى مفعوله بتسكيت الألم، وهي حالة استدلالية اعتمدها الشاعر من خلال الجمل المترابطة بلغة التعبير المعتمدة..

يعد التكرار أحد آليات التماسك النصّي في الشعر العربي الحديث، وقد اتفق علماء اللسـانيات على أنّ التكرار عنصـر من عناصـر الاتسـاق المعجمي؛ ويثبت التكرار البرهان والحجّة في التواصـل النصّـي مما يضـيف لنا الحفاظ على اللغة التعبيرية التي يتبناها الشـاعر عادة، أو الحفاظ على الوصـف الذي من خلاله، تظهر حالات محيط الشاعر للدخول من خلاله إلى مركبة الثقل الشعري التي تخصصت الذات بها..

بقرب اتقاد شمعة الأربعين من العمر

التجاعيد تستعمر نُظرة وجهي

يالولادة الكهولة

لم يدركها التعسّرُ

والأقاويل تعاليلا تتزايدُ

منهم من قال:

-السهر اليوميّ سيفٌ يبتر ساعات الأيّام

أو كالممحاة تمارس اختزال الكتابةِ

-الحبّ المفرط والبغض في موقف حافلة الرؤيا

-تحفيز المخيّلة باستدراج الأوجاع

أملا في اقتناص الصور الهاربة

-تكذيبكَ المدحَ قبالة وجهكَ

من قصيدة: تجاعيد – ص 20 - الدائرة خارج الشرنقة

ونحن نعدّ العلاقات الترابطية من خلال معادلة المعاني والكشــف عن ديمومتها وصــيرورتها في النصّ الشــعري؛ فهذا يعني أنّ هناك نظرة دلاليلة انفرداية؛ لكي نستطيع القبض على تلك الخواص التي تهيأت في النصّ الشعري الحديث..

بقرب اتقاد شمعة الأربعين من العمر ⟵ التجاعيد تستعمر نُظرة وجهي

نلاحظ أنّ هنا العلاقة الترابطية مابين الجملتين، ولو أدخلنا العنوان، فســوف نلاحظ هناك علاقة أيضــا مابين العنونة وجســد النصّ الشــعري: **تجاعيد** = **بقرب اتقاد شمعة الأربعين من العمر ⟵ التجاعيد تستعمر نُظرة وجهي**

كأننا نقول من خلال علاقة المفردة بالكلّ، على ضـوء العنونة المرسـومة كمفردة.. وكما هو الحال مابين تقارب المفردات وتجانســها في المعنى، مما تظهر لنا علاقة المفردة بالمفردة، وهذا يؤدي إلى نصّ إضافي.

بقرب اتقاد شمعة الأربعين من العمر + **التجاعيد تستعمر نُظرة وجهي** + **بالولادة الكهولة** + **لم يدركها التعسّرُ** + **والأقاويل تعاليل تتزايدُ**

إن مجموعات الأجزاء هي من جسد الذات كحالة انفرادية للنصّ، حيث تشكّل هذه الأجزاء من خلال انفراديتها الثقل المتواجد في الذات العاملة والتي تحوّلت بسـبب الثقل الشــعري المتواجد فيها؛ وتنعكس الجزئيات على النصّ الشــعري من خلال الكلمات التي تتحوّل إلى جمل مركبة.. فالشـمعة مثلا مختصـة بأعياد الميلاد، مما نعتبرها دلالة، وهي شــكلت جزءا من الجملة، ولكننا لانكتفي بهذه المفردة، فقد راح الشــاعر ليبين وظيفة الشــمعة فأدخل مفردة أخرى جانســت هذه المفردة ليتكامـل المعنى للمتلقي، وتكون المرسَــلـة ذات هدف فعّال .. وكذلـك علاقـة التجاعيد بالوجه، فقد تكامل المعنى من خلال قصــدية الشــاعر ودمج المفردات الشـعرية من خلال تركيبها بجمل شـعرية أدت إلى تواصـلها الفعلي، وهذه كلها من فعّاليات النصّ، وتشــكل بعض آلياته في التماســك والثقل الشــعري الذي ظهر بجماليته أيضا..

منهم من قال: + **-السـهر اليوميّ سـيفٌ يبتر سـاعات الأيّام** + **أو كالممحاة تمارس اختزال الكتابةِ** +

-الحبّ المفرط والبغض في موقف حافلة الرؤيا + **-تحفيز المخيّــــلة باســتدراج الأوجاع** + **أملا في اقتناص الصور الهاربة** + **-تكذيبكَ المدحَ قبالة وجهكَ**

يقترن المعنى من خلال الجملة والمفردات، فهي تشكل أدوات لتنصهر من خلالها الجملة الشعرية، وتؤدي عملها في إتقان المعنى التام؛ ولكن هذا لايبعد عملنا بأن هناك مفردات أدت وظيفتها كجملة، لأنها انفردت بالمعاني بقوّة.. حالات التشبيه تعتمد على معاني موضعية، وهذه تساعدنا أيضا، حيث أنّ النصّ يحوي على فعل معنى من ناحيتين، الناحية التأويلية والناحية المباشرة.. وكذلك حالات الاستعارة التي يعتمدها الشاعر، فهي تؤدي عملها على أنّ النصّ الشعري كنصّ مستهدف من قبلها..

إن إدراك المعنى لايتم إلا من خلال العلاقات مع الفكرة، فهناك فكرة مفردة، وهناك عدة أفكار متواصلة، تنزل بعبقرية خلاقة، وهناك فكرة جامعة لأفكار متبعثرة؛ وهي حالة الذات المتخيّلة التي تجمع الأفكار المتبعثرة بفكرة يُنظر إليها كقوة أخرى.. **لقد لاحظنا من خلال الشطور** المرسومة أعلاه بأنّ معظم الجمل تحوي على أفعال (يبتر، تمارس، وقبال) كلها أفعال حركية، وحتى الفعل التموضعي (قبال) فهو ضمن الأفعال الحركية في الجملة الشعرية، وهنا يعني (أمام)، حيث يؤدي إلى معنى التموضع، ولكن التموضع غير الثابت، فمن الممكن تحويله إلى وراء وخلف، وأمام..

النصّ الشعري لدى الشاعر العراقي أمير الحلاج، يظهر من خلال التناسب والجمالية والارتباطات الخارجية والداخلية، حيث تظهر في النصّ بعض الآليات، وتكون الذات إحدى هذه الآليات التي تؤدي إلى ظهوره، وكذلك إلى ظهور الفكرة ضمن أفكار تواصلية في اللغة المعتمدة. طالما لدينا فنّ القول الشعري، إذن هناك دوافع وارتباطات لهذا القول، والذات وحدها غير كافية، ونعني بأن هناك علاقات أيضا وتراسلات مابين الذات والحواس المتقاربة لها، ومابين الذات وقوّة المشاعر العاطفية..

وهما غادرتنا الحروبُ

وتحت ثقل الأشياء المرئية يهزأ منا المكفوفونَ،

الحروب الملوّنة لا بألوان قوس قزحٍ

بالذرائع التي سكبتها حروف الكلمات المساسة اشتهاءً

ليسطع الوهمُ سلسلة توْدعنا بقارورة لننام

والحربُ ببوابتيها المشرعتين للرياح العقيمة

تشهر القرمز اللونيّ في صفار الوجه

هي القانون الأزليّ المشرعُ رغبة الوخز لتتثلم الإستقامة

فلماذا صورتها البراقة تختل الإنسانية،

حين تكون الحربُ واجبة تحت الضغط

مرغوبة تحت الشرط

مرفوضة لأجل الديمومة؟

وبأيّ الحجج المنصوبة فخاخ القنص ينبلج التفسيرُ:

-المقادونَ دروعا يتلاشون لأجل الردعِ؟

ولخاتمتنا في النزول دربان

بين السكتة والحادث

فما جدوى تثوير الثالوث لنور الإطلاقةِ

والمستكين الحالمُ بالهواء المحْض

يمدّ صفاء اليدينِ ؟

من قصيدة: حروب ملونة – ص 34 - الدائرة خارج الشرنقة

بالنظرة المستقيمة نحو النصّ الشعري، نسعى إلى سحب المقابل(الشخصية الثانية التي في جسد النصّ)، ومن خلال هذا المسلك نحسب معها القيمة الحسية التي تعوم من قبل (الشخصية الأولى) الباث، وطالما نحن مع قيمة حسية إذن هناك الإدارك الحسي أيضا (إدارك المحسوس) الذي يعمل إلى جانب الذات العاملة، فهو لم يختف تماما طالما هناك حركة للذات، وإن اختفى يترك أثره التفاعلي ونشاطه في حالة حظوره مع الذات الحقيقية التي يسعى الباث إلى دخولها.. يعود وعي التفكّر على الباث الأول، والذي من خلاله يستقيم النصّ بآليات تواصلية من خلال نظريات الاتصال المتعددة؛ لو أخذنا اتصال الذات مثلا والتي تهمنا من خلال تنقيبنا عن الذات والذات العاملة والذات المتخيّلة، فسوف

نتحاز من خلال النصّ الشعري الذي رسمه الشاعر أمير الحلاج، إلى عدة مسالك، ومنها :

الذات التحويلية: باعتبار الألفاظ حالة غير مطروقة بشكلها التجميعي، بينما الحالة الانفرادية، كلّ مفردة لها مشغلها المنفرد، وعندما تتجمع هذه المفردات (وخصوصا أن النصّ يحوي على جمل شعرية مطوّلة)، تكوّن لنا مشاركة ظاهراتية والخروج من ال " أنا "..

المشاركة الظاهراتية: ومن هنا يرتبط الوعي اللغوي في إطار المفهوم القصدي الذي يترقبه الشاعر العراقي الحلاج؛ وهذا يقودنا إلى ترقب شعوري وإدراكات حسية ضمن النصّ الشعري..

الاتصال الذاتي: من الممكن جدا إذ هناك الاتصال الذاتي الداخلي، ومحاسبة الذات أو الوقوف عند منجزاتها الماكنة؛ وهذه النقطة بحد ذاتها تعود إلى الباث وعلاقته مع ذاته، ومدى إعلان المصالحة الذاتية.. والحالة الثانية، الاتصال الذاتي الخارجي، حيث تكون الذات غير عائدة إلى دواخل الباث، بل تذهب بعيدا مع الأبعاد والمسافات المقدرة للذات، ومنها تقتبس الأشياء الخارجية وتحويلها..

الاتصال الزمني: تحديد العلاقة بين الذات والزمن، فالزمنية تمرّ عادة بشكلها الآني، وبينما تركت جامدة وتحتاج إلى حركة ذاتية عندما تكون بحالة ماضوية، وهنا يكون لتقنية الفلاش باك الميزة حول التفكّر بلحظات وزمنية الماضي..

وهما غادرتنا الحروبُ + وتحت ثقل الأشياء المرئية يهزأ منا المكفوفونَ، + الحروب الملوّنة لا بألوان قوس قزحٍ + بالذرائع التي سكبتها حروف الكلمات المساسة اشتهاءً

زمن الحرب، زمن ماض هنا من خلال الفعل الماضي " غادر" وهو دال على الرحيل، مما شكل أحد الأفعال الحركية الانتقالية في الجملة التي وظفها الشاعر أمير الحلاج؛ حيث نتعبر التصوّرات، تصوّرات قصدية دالة على الوعي في ذهنية الباث.. وما بين المرئي واللامرئي، تكمن الأشياء لكي نتوصّل إلى اللاشيء، وهي حالة الحروب التي لانجني منها الأشياء، لأنها عبارة عن فراغات مسرفة في الحياة، وهي عادة تأخذ ولا تعطي.. ليست الحرب بنفس النوع؛ فهي عادة لها أنواعها، لذلك فقط أطلق الشاعر ألوان القوس قزح، ويعتبر اللون الأحمر من أطول الألوان

الموجية، وهي دلالة الشاعر وحضور الدال في المقطع الذي نقلناه ضمن قصيدة (حروب ملونة).

ليسطع الوهمُ سلسلة تؤدعنا بقارورة لتنام + والحربُ ببوابتيها المشرعتين للرياح العقيمة + تشهر القرمز اللونيّ في صفار الوجه + هي القانون الأزليّ المشرعُ رغبة الوخز لتتثلم الإستقامة

إنّ حضور اللون في النصّ الشعري يكون ذا علامة دالة بالنسبة للصورة الشعرية؛ وذلك للمساحة المضيئة للألوان التي تقتحم النصّ ومدى تعابيرها واختلافات معانيها، حيث تكوّن آلة من آليات التماسك النصّي من جهة وأداة من أدوات الصورة وتفرّعها من جهة أخرى.. وما نلاحظه بداية من سيمولوجية العنونة وارتباطها مع جسد النصّ بأنّ الشاعر أمير الحلاج، استجاب بشكل نوعي حول توظيف الألوان ..

إنّ علاقة الوهم مع الحرب التي وظفها الشاعر، علاقة نفسية انفعالية؛ وهذا يؤدي في طبيعة الحال إلى اختيار الألوان التي تجانس المطالع الأولى للنصّ الشعري، وتجانس طبيعة المعاني والتأويلات، مما تشكّل طبيعة رمزية مخصخصة بالألوان؛ وهذه تشكّل جزءا من التواصل السيميولوجي، وذلك لطبيعة الرموز المتعلقة بالألوان التي وظفها الشاعر العراقي أمير الحلاج.. فمادة القرمز ومنحه اللون المناسب (والذي يميل إلى البنفسج)، يعني أن الشاعر وظف البعد البصري وكيفية تجميع تلك الحبوب كمادة أولية للون.. وكذلك جعل هذا اللون بعلاقة مع اللون الأصفر الذي دلّ على الشحوب والضعف..

فلماذا صورتها البراقة تختلّ الإنسانية، + حين تكون الحربُ واجبة تحت الضغط + مرغوبة تحت الشرط

مرفوضة لأجل الديمومة؟

عادة الخطاب الذي يخرج حول الحرب، له خصوصيته المتسللة من قبل السلطة، ولكن خطاب الشاعر هنا قصيدته المتحولة، من خطاب سلطة مفروضة إلى سلطة شعرية لها اختياراتها وعواملها النفسية والانفعالية؛ حيث تمنحنا مساحة متقاربة مابين الشاعر والذين يحيطون به، ومابينه وبين المتلقي في كلّ مكان وزمان..ومن هنا كوّن الشاعر المفاهيم الخاصة، فالحرب مفروضة ولكنها في نفس الوقت

مرفوضـــة من قبل الباث والمتلقي، وهذا ماتوصـــل إليه من خلال العلاقات السيميولوجية للشاعر العراقي أمير الحلاج.

وبأيّ الحجج المنصوبة فخاخ القنص ينبلج التفسيرُ: + -**المقادونَ دروعا يتلاشون لأجل الردعِ ؟** + **ولخاتمتنا في النزول دربان** + **بين السكتة والحادث**+ **فما جدوى تثوير الثالوث لنور الإطلاقةِ** + **والمســتكين الحالمُ بالهواء المحْض** + **يمدّ صــفاء اليدينِ ؟**

ليسـت الحجة من اللاشـيء، بل تبرهن الموجود، وخصـوصـا عندما يكون الشـاعر أمام رؤية خصـبة، والخصـوبة التي مال إليها الشـاعر، موضـوعية الأشـياء المتحرّكة والتي أدت إلى الفناء، فمن اللاشـيء إلى الفناء عبر الأشـياء الثابتة والمفروضـة عليه وعلى الآخرين.. فالتلاشـي عندما يحضـر هذا يعني أن هناك حركة مفعمة بالإلغاء، وإلغاء الباث تلك الحروب بألوانها المتعددة، أي هناك براهين لتعدد الألوان التي شـكلت مسـاحة من الدلالات المتحركة.. ففخاخ القنص: حركة بوسـيلة، وهناك من حرّك هذه الوسـيلة، إذن تسـقط الجملة باتجاهين، الوسـيلة ومحرّكها؛ فالوسـيلة محددة، والمحرّك، صـاحب الشـأن المتسـلط بشـموليته المباشـرة يلتقي مع مَن يفتخر بما ينجزه من فخاخ جازمة..

حروب ملوّنة

وهما غادرتنا الحروبُ

وتحت ثقل الأشياء المرئية يهزأ منّا المكفوفون ،

الحروب الملوّنة لا بألوان قوس قزحٍ

بالذرائع التي سكبتها حروف الكلمات المساسة اشتهاءً

ليسطع الوهمُ سلسلة تودعنا بقارورة لننامَ

والحربُ بوابتيها المشرعتين للرياح العقيمة

تشهر القرمز اللونيّ في صفار الوجه

هي القانون الأزليّ المشرِع رغبة الوخز لتنثلم الإستقامة

فلماذا صورتها البرّاقة تخْتلّ الإنسانية ،

حين تكون الحرب واجبة تحت الضغط

مرغوبة تحت الشرط

مرفوضة لأجل الديمومةِ ؟

وبأي الحجج المنصوبة فخاخ القنص ينبلج التفسير :

-المقادون دروعا يتلاشون لأجل الردع ؟

ولخاتمتنا في النزول دربانِ

بين السكتة والحادث

فما جدوى تثوير الثالوث لنور الإطلاقةِ

والمستكين الحالم بالهواء المحض

يمدّ صفاء اليدين ؟

وهما نتوهّم إن غادرتنا الحروبُ

والمساكن مطرا تتساقط على القاطنين ،

وسخرية المكفوفين تطفح مدّ الشط

كونهم يحسدون الحقيقة :

-نحن الدمى المتحرّكة بخيوط الجالس خلف الكواليس

مرة تنحني

مرة تنتصبُ

مرة أمرا بسقوط الخيوط نمارس

الانبطاحَ

لتمرّ الإطلاقة

بين أن تشتهي الشقائق

أو رأفة بانحراف تمرّ لتحقق الحيوية

وهما نخضع صاغرين للقدريّة

والوقت يفتح بوابة التحفيز للصباح الأبيضَ

كأنّ ملاذنا خابٍ

زهرة صبار تنبت في الملل المقمّط طفلَ النكسة

ليلا محاقيا يفتح ديمومة السواد ،

فنبقى بين التعثّر والتساقطِ أسرى الإنجراف إلى اللائمةِ

كوننا نملك الأفواهَ ونعشّش في أنبوبة الصمتِ .

فسحقا لشروق يتلكأ أن يستيقظ معلل النفس

إن الارتفاع أقصر من أن تنتصبَ القامة ،

أو كم هو مرّ استفحال الهوس المنحني

مادامت خيوط الدمى وظيفتها السحب ،

أهكذا تغادرنا الأرضُ

أم تُفقد الجاذبية ؟

وهما

ونلوّن حروف الوهم بما يمطر الحلم للفرشاة الأوامرَ

كيف توزّع الألوانَ ،

وهْما غادرتنا الحروب

والجوع يفرض أمر القناعةِ

الفلسفة التعددية

في نصوص الشاعر العراقي

عبود الجابري

الفلسفة التعددية في النصّ الشعري الحديث يلزمنا الدخول إلى فلسفة الذات وحالة الاستقراء الذاتي، والتي لها الأثر الفعال على تعدد المعاني والتأويلات والاستدلال، ومن خلال هذا المسلك نذهب إلى فكر العلاقة وفلسفتها في النصّ الشعري الحديث، وعندما تتجمع حركات النصّ بحركة واحدة تدعو إلى القوة فنكون قد تجاوزنا البنى الصغيرة وركزنا على البنية الكبيرة، حيث يميل الجزء إلى الكل، وتميل العلاقات التي تؤسسها الذات من تعددية بالاتجاهات إلى الاختلافات الكلية ومقادير اتجاه كلّ نصّ نحو التعددية؛ حيث أن الأطرالتجنيسية تتجه نحو: الموضوعاتية والجدلية والتفكيكية والحوارية.. والتي من خلالها تستقرّ الذات بإحدى النصوص لتتفاعل معها على أساس الهدم والبناء لكي تتوصل إلى منجزها الآني المعرفي... وضمن الإطار التصوري يكون التفاعل غير مستقر بحالة من الحالات المذكورة.. ولكي ندعم مهمتنا في الفلسفة التعددية للنصّ، سوف نكون مع ثلاثة اتجاهات في البناء المعماري للنصّ وما يتخلله من لغات متغيرة بين الحين والحين، وذلك لكي تستقر عين المتلقي على ديمومة النصّ الشعري وتبيان تأويلاته وقصدية الشاعر الفلسفية، والتي لاتقتصر على التفاعل التسلسلي للمكونات الدائرة من حوله..

بناء المواجهة النصية

بناء التفاعلات اللغوية

النص على المستوى الدلالي

لانكتفي بهذه المواجهات عندما نكون مع نصوص الشاعر العراقي عبود الجابري، ولكن نستطيع أن نرسم بما تيسر لنا من العلاقات النصية بؤرة النصّ النوعي،

ونستطيع أن نذهب إلى القصيدة الذكية والتي لها إطارها المنفرد مع لغتها التعيينية في مواجهة التعددية النصية، فالنسيج النصي لايستقر في مواجهة واحدة، فاحتواء الموضـوع يختلف عن الاحتواء الجدلي، فالأول يقودنا إلى المعاني ومعنى المعنى، بينما يقودنا الثاني إلى البعد الخيالي وتأسـيس الصـورة الجدلية والتي تسـتقر في مساحة المتخيل وفعله الحركي..

يرتبط النص مع بعضـه إما بأدوات نصـية تؤدي إلى تواصـله أو من خلال المعاني المتممة أو الممتدة والتي تعتدي جملة على جملة أخرى، والجملة الأكثر إثارة تكون ظاهرة في الأداء النصي ومسيطرة على الامتداد، فتوحي للمتلقي بأنها الأقرب له بينما تعمل من خلال ارتباطها بالجمل الأخرى، وتكون عوامل المعاني الأثر الفعال في هيمنة جملة دون أخرى، وهذا لايجعلنا نبرر عدم ظهور الجملة دون سـواها، ولكن تبرر لنا فعالية الجملة الشـعرية وماتتركه من أثر أكثر فعالة دون سواها..

(1)

لست وحيدا أبدا
كلّ مافي الأمر
انني
صرت رفيقا لوحدتي

من قصيدة : على بابِ قلبٍ وحيد – عبود الجابري

من خلال امتداد المعاني، جملة إثر جملة، نلاحظ أنّ المعنى الاخير اتكأ على جملة (صرت رفيقا لوحدي) المتممة لبقية الجمل، مما سجلت اللقطة التي رسمها الشـاعر عبود الجابري، لحظة خاصـة دارت في الذات العاملة والتي عكسـت تلك المعاني على المتلقي..

لست وحيدا أبدا + كلّ مافي الأمر + انني + صرت رفيقا لوحدتي

لست وحيدا أبدا ◄——► صرت رفيقا لوحدتي

الجملة الأولى لها ديمومة بينما ترد الجملة الثانية على الأولى، فيصبح الارتداد معاكسا، أي ترتد الأولى أيضا بشكل متبادل على الجملة الثانية، ومن هنا نحصل على البعد المغاير للغلة التي تلاعب بها الشاعر العراقي عبود الجابري..

بناء المواجهة النصية

النصّ يواجه النصّ الآخر.. وما يحويه قابلا لمواجهة العوامل الداخلية والخارجية، فالعوامل الداخلية؛ منها العناصر المتممة والقول المتأخر والقول المتقدم في النصّ المقروء، فتأجيل بعض العناصر ليس نقصانا في النصّ، وخصوصا نحن نؤمن بالتقليلية الزمنية والتي تدفعنا إلى البعد الزمني المقرب، أما البعد الزمني البعيد فيحتاج إلى تفسيرات تخصّ النصّ، والعلاقات التي تحيط به، قد تكون علاقات متعددة لايمكننا رصدها بشكل تام.. لذلك ومن خلال الحضور النصي التقليلي الذي يتقشف بالعامل الزمني واللغوي نلاحظ قوة الدال والمدلول، اللذين يلتقيان في البنى البنائية للنصّ..

يشكل المفهوم التقليلي في النصّ تعددية في الجدل والممارسة وكذلك في مكونات المحاججة التي تؤدي إلى مبدأ الاختلاف في اللغة والمعاني، لكي يحصل الباث على تأويلات مخالفة من خلال مخاتلاته النصية بين نصّ كلقطة حاسمة بلحظة مركزية، وبين نصّ كمنظور تقليلي من ناحيتي الزمنية واللغوية..

لغة

عن طريقةٍ قديمةٍ في القراءة
أتحدّثُ
يومٍ لمْ يكنْ
في العالم عميان
ولم يكنْ
للمبصرين جَلَدٌ
كي يبقوا عيونهم مفتوحةً
ليعرفوا إن كان الله
سيضيفُ
إلى العالم رجلاً أعمى
وامرأةً

تنظر إلى يديه بأسىً غامضٍ
كمن يقولُ له:
فكّرْ بلغةٍ تبصرُ بها
أيّها الغريب

من قصيدة : لغة – عبود الجابري

نميل إلى تعدد الدلالات في النصّ الواحد، وإن كان يميل إلى التقليلية، وهي حالة من حالات النصّ غير الازدواجية، أي يكون النصّ مع تعدد مدلوله، ولكن يميل النصّ الصلب إلى الدالة الذاتية حيث تكون منشأ التأسيس التبديلي للذات، فهي العاملة الأولى دون توقف وهي التي تسعى مع التلقائية في رسم النصّ النوعي.

عن طريقةٍ قديمةٍ في القراءة + أتحدّثُ + يومٍ لمْ يكنْ + في العالم عميان + ولم يكنْ + للمبصرين جَلَــدٌ + كي يبقوا عيونهم مفتوحةً + ليعرفوا إن كان الله + سيضيفُ + إلى العالم رجلاً أعمى + وامرأةً + تنظر إلى يديه بأسىً غامضٍ + كمن يقولُ له: + فكّرْ بلغةٍ تبصرُ بها + أيّها الغريب

ماذا إذا أضاف الشاعر عبود الجابري " الأعرج " أيضا إلى قائمة العميان.. من خلال هذه المطالع التي تجلت في النصّ، فقد قادنا الشــاعر إلى موضــوع المتناهي واللامتناهي، فصفة العميان للعميان فقط، وهي المتناهي في النصّ، ولكن إضافة الصفات الأخرى، يدلنا إلى اللامتناهي، فالنصّ الشعري الذي حمل عنونة " لغة " يعتبرتحريرا للمتناهي ومواجهة النصّ لمعنى النص، وذلك بســبب قريب جدا، فالحالة الزمنية مفتوحة، وهو لايحتاجها طالما تطرق إلى عامل اللغة، بينما العلاقة بين الدال والمدلول، علاقة اعتباطية كما أكد " دي ســوســير " أما الأســماء التي ترافق القول الشعري فهي لاتدل على الدلالة المادية، وإنما وضعت لعكس المعاني والألفاظ المجردة..

إن مركزية الحدث الشعري الدال، يدور حول الفهم الضمني والفهم الظاهري للغة، بينما أضاف الشاعر مفردة العميان، ليرمز من خلالها إلى موضوعة الفهم اللغوي، وهي حالة لاشــعورية مفتوحة للعيان وللشــاعر، وهنا من الممكن أن نذهب إلى (نظرية لاكان) باعتبار اللاشعور " L, Inconscience "كيان لغوي؛ يساوي نظريته المتأثرة بنظرية فرويد في اللاشعور، فهو يضفي على البنية اللاشعورية طابعا لغويا

يوازي ويطابق مفهومي اللغة واللاشعور.. بينما ربط الشاعر العراقي عبود الجابري، مفردة الأعمى بمفردة الغريب، وهذا يدلنا على أن الغريب خارج وطنه كالأعمى، وهي حالة استدلالية يضيفها الشاعر من خلال مبدأ الاستعارة للجمل التي اشتغل بخصوصها..

مايُشبهُ العيد

كنَستُ عتَبةَ المنزلِ
وغسلتُ الدَّرجاتِ المتربةَ
، ثم نمتُ
حاسرَ الحُلمِ
لا ترابَ أكنسُه ثانيةً
ولن يطرقَ بابيَ
من أَخْشى على لمعانِ حذائِهِ
من الغبار...

من قصيدة : مايُشبهُ العيد – عبود الجابري

إنّ الطبيعة الشعرية؛ هي الخيال، ولكي يكون الخيال ذا طبيعة لحظوية ستكون الذات هي القاسم الأول لربط الأفكار مع الخيال، والفكر يولد من مجموعة من الأفكار الصغيرة ليتخذ من موقعه الجديد هوية للشاعر الذي يقدم على التفكر اللحظوي لإيجاد النصّ الشعري، وفي نفس الوقت يبتعد عن الكتابة لأن العملية تفكرية، تقودنا إلى النصّ المقروء.. ومن خلال هذه المهام التي تطرأ بلحظتها على المشهد الشعري تتكون القاعدة المدرَكة للتفاعل مع النصّ الجديد.. الشاعر العراقي عبود الجابري ومن خلال قصيدة " مايشبه العيد " لاحظنا امتثال الذات وانسجامها من خلال أفعال الحركة الموجودة، والوجود يولد المقروء..

كنَستُ عتَبةَ المنزلِ + وغسلتُ الدَّرجاتِ المتربةَ + ، ثم نمتُ + حاسرَ الحُلمِ + لا ترابَ أكنسُه ثانيةً + ولن يطرقَ بابيَ + من أَخْشى على لمعانِ حذائِهِ + من الغبار...

كنس وغسل بمعنى أزال، خارج المعنى القاموسي، حيث نميل إلى معنى النصّ وكيفية مواجهة العناصر المفردة، لذلك عندما نذكر مفردة التعدد، فالألفاظ تتواجد في أكثر من نصّ، يجمعها المنظور الحاوي، ولكن بما أنّنا مع النصّ المقتضب،

ستكون ذات قوّة فعالة بالجزيئات النصية، وتحتل مساحة من المعاني التي تغطي هدف الشاعر وهو يعلن عن رسالته المرسَلة للآخرين..

المحور الدال على النواة النصيـة في النصّ التقليلي، (نطلق عليه بالتقليلي) فالمشـهد الذي أمامنا بزمنية متقاربة جدا، ومن خلال بعض اللحظات (كنس، غسل ومن ثمّ نام)، إذن الشاعر تقشف باللحظات الزمنية وجعلها سريعة ومتقارب بعضها لبعض، بالإضافة إلى تقليل عدد الشطور وربطها بالشكل التركيبي للجمل الممتدة على بعضـها، فنحصـل بالنتيجة على حلم، مع لغة تعبيرية يطرق بابها الشاعر وهو لا يخشى الأشياء التي ستحدث له أو في بيته السكني..

البناء التفاعلي للقول الشعري

البناء الكلامي جزء من البناء الكتابي، ولكن يختلق القول كقول شعري يؤدي إلى الشعرية ويستهدف الجمالية كتقديرات نافذة من علم الجمال وليس كأحكام يطلقها الشـاعر حول كيفية الخلق الذي تتبين أطره البينية في الهدم والبناء، والنصّ الشـعري لايتخذ مكانه إذا كان خارج الجمالية، وحتى مفردة القبح، فهي جميلة بقبحها وليس بجمالها، حيث تؤدي إلى القبح الجمالي.. موضوعنا ليس فلسفة القبح وما يجاوره، بالرغم من أن هذه المفردة يبتعد عنها الشـعراء، ويميلون إلى انعكاسـات موازية للمرآة التي يبنون لقطاتهم الجميلة من خلالها، فعندما كشـف بيكاسو الفن التكعيبي، هشّم المرآة، وحصل على مكعبات وزوايا هندسية لايمكن للمرء أن يجيدها إلا من خلال هذا التهشيم.. وكذلك الشاعر يكسر جدران المحدود ويبيد المتناهي لكي يدخل مع عنصر المتخيل إلى اللامحدود، ويكون في مساحة واسعة من اللامتناهي..

الشاعر العراقي عبود الجابري، استطاع أن يجذب الآخر من خلال نصوصه الشعرية التي تؤدي إلى اللامحدود تارة، وتارة أخرى إلى موضوع الانتقاء، حيث أن الانتقائية تؤدي إلى الموضـوعية المطلوبة في علم الجمال، واللغة الشـعرية المعبرة والتي تتكئ على الوصـفية جزءا من الجمالية.. فهي تلك العلاقات المشـتركة بين هذه العناصـر؛ كما أنّ لدينا عناصـر الحواس وتراسـلاتها لكي تفرض العلاقات مابينها، وهي من الديمومة الضـرورية، مثلا تراسـلات البصـر والبصـرية وكذلك تراسـلات الصـوت من خلال السـمع، وتراسـلات الأشـياء المادية والتي تظهر لنا بالأشـياء القريبة تكون كبيرة بينما الأشياء البعيدة يصغر حجمها، حيث تحتاج إلى تفسيرات تقريبية لهذا البعد بالرغم من حالة الجمال التي تتحلى بها، وكلما اقتربت الأشـياء

وكبرت، كلما ظهرت الأخطاء بشــكل أكبر ووضــوح تام.. هذه الترتيبات تنفعنا جدا من خلال البعد البصــري وهي حالة الرســام في المنظور والتعامد، وكما هي حالة الشــاعر أيضــا، حيث ينقل الكثير من التصــاوير من خلال التعامد، ويمررها في مختبر الذات التخييلية لكي لايكون النقل بالشكل الموازي للطبيعة..

ومن خلال بناء القول كمطالع نافذة للكتابة لذلك نذهب إلى الاتجاهات الصــوتية في الكتابة باعتبار أن للأصــوات أهميتها وغايتها في فنّ الكتابة؛ ولكي نكون في دائرة أوســع كي نربط العوامل الأربعة مع فنّ الكتابة والقول الشــعري وهي : الموضــوعاتية والجدلية والتفكيكية والحوارية.. حيث كل مدخل يؤدي إلى قول كتابي، والمتواجد في الذات يُترجم على مســتوى القول ومن ثم مســتوى الصــوت والكتابة..

(2)

يرضى
بقليل من الملح
على زاد أيامه
بقليل منكِ في ليله
وقليل من الليل
حين تنامين على كتف الحلم
قليل من الحلم
حين تسيرين على ضفة النوم
قليل من النوم
يؤرجحه الناي
بين بحّته
وبين أجراس معلقة
في رقاب القطيع

من قصيدة : على بابِ قلبٍ وحيد – عبود الجابري

الترابط الموجود في النصّ الذي رسـمه الشـاعر عبود الجابري، هو ترابط خطي بين الجمل، وقد قد ظهرت المعاني من خلال ديمومة الجملة، لذلك فالصــوت ســبق

الترابط من خلال النصّ المقروء، فيتردد في الذات ذلك الصوت الذي يرغب الكتابة، فينزل الشاعر إلى عبقرية اللغة لكي يغطي المعاني التي تعوم في الذات العاملة..

يرضى + بقليل من الملح + على زاد أيامه بقليل منكِ في ليله + وقليل من الليل + حين تنامين على كتف الحلم

قليل من الحلم + حين تسيرين على ضفة النوم قليل من النوم + يؤرجحه الناي + بين بحّته + وبين أجراس معلقة + في رقاب القطيع

معنى يجاور معنى، ومن خلال المجاورات ترجم الشاعر عناصره من خلال القول الشعري في القول؛ فالأحداث الشعرية الأربعة التي تم تقسيمها حسب امتداد الجملة واشتقاق جملة أخرى من المفردة المركزية التي سبقتها.

إن الجمل الثلاثة الأولى أعطت معانيها الامتدادية للجملة التي تليها، ولكن اكتفى الشاعر بأن يولد من مفردة " الحلم " التي امتدت إلى جمل جديدة.. وقد لاحظنا من خلال بعض الأفعال الانتقالية ومؤثراتها على الجملة تتلازم على مستوى الدال: مثلا الفعل ينام والفعل يسير والفعل يؤرجح، كلها افعال انتقالية تلازم الحركة، وتقودنا إلى نشاط معرفي في المعاني التي عكستها الذات العاملة.. ومن خلال الأفعال تم احتواء المعاني والتي ارتبطت باختلافها بين جملة وأخرى، ومن خلال هذا الجانب نستطيع أن نعكس جملة على جملة من خلال المعاني طبعا، لنحصل على جمل معكوسة ولكن لها ارتباطاتها الجديدة دون أن نغير بميزة التركيب:

بقليل منكِ في ليله + وقليل من الليل + حين تنامين على كتف الحلم قليل من الحلم + حين تسيرين على ضفة النوم

فالمشار في المقطع الأول، هو المشار الأصلي، بينما في المقطع الثاني الذي تواصل من الأصل في المطلع الأول هو المشار الثانوي، إلى أن توصل الشاعر إلى قصدية المعاني بوسائل معينة ومنها مثلا الاستعارة والتشبيه الضمني..

(6)

ترفرفين على قلبي
كالعلم
في الأراضي المحرّرة

(7)

من منّا بكى على صدر الآخر...؟
وحده القميص المبتل
يعرف الجواب

من قصيدة : على بابِ قلبٍ وحيد – عبود الجابري

في الترسـيمة المقطعية للنصّ، كلّ مقطع يفسـر ذاته، لذلك لو أبحرنا مع العنونة التي حملها النصّ لدى الشـاعر عبود الجابري، فسـوف نكون بعتبة العنونة (على باب قلب وحيد) التي اخترقت مرجعية النصّ في تفسـير ذاته، وتكونت علاقات نصـية مابين مرجعية العنونة وجسـد النصّ الذي يباغتنا به الشـاعر من خلال أسـلوب التقطيع، لكي يعطي لكـلّ نصّ اسـتقلاليتـه في المعـاني الممتـدة، واستقلاليته في وظيفة النصّ الفنية..

ترفرفين على قلبي + كالعلم + في الأراضي المحرّرة

من منّا بكى على صدر الآخر...؟ + وحده القميص المبتل + يعرف الجواب

في المقطع الأول حرر الباث الثاني من خلال الحوار، واستخدم " كاف " التشبيه، بتشـبيه الجملة، وهي حالة اسـتعارية.. حيث أضـاف للمعنى الأول معنى آخر من خلال فنّ التشبيه، فيصبح لدينا حالتان من التحرر، التحرر الأول؛ والتحرر الثاني عندما شبه المرأة بالعلم..

سؤال يطرحه الشاعر على الباث الثاني في النصّ، بينما الإجابة كانت عملية تماما، أي نحن مع عمل " Travail " وفعل " Acte " ونشـاط " Activite " حسـب كتاب فلسـفة التواصـل والذي يؤكد لنا ((إنّ مفهوم العمـل، ووفق دلالياتـه الحاليـة وبخاصـة تلك المنحدرة إلينا من التراث الماركسـي، قد يشـدنا إلى تثمين مظاهره المادية والتقانية فقط، في حين أن مفهوم الفعل، ومن ثمّ النشـاط، يمتلك قدرة تخييلية، مجازية، تتجاوز الأفق المادي إلى أفق لغوي، منطوقي، مقولي، يحيل مباشرة إلى مفهوم أشدّ تأثيرا في هيكلية البناء الاجتماعي وهو التفاعل: التفاعل بين الصـورة والمادة، التفاعل بين الواقع والعقل، التفاعل بين الذات والموضـوع،

التفاعل بين اللغة ومحيطها. – فلسـفة التواصـل – ص 18 – جان مارك فيري – ترجمة: د. عمر مهيبل)).

ويتم التفاعل بين القول والكتابة، حيث يكون لدينا القول الشـعري، وهو هدف الشـاعر في حالة الخلق وفي حالتي الهدم والبناء، ويخبرنا المقطع المرسـوم بأن الحالة المادية انتمت إلى القول، وهذا ما أراد أن يوصـله الشـاعر إلى المتلقي، وكذلك الحالة الخبرية والتي نسبها للفعل المادي..

يختلف القول بين القول المسـموع والقول المقروء، فالثاني يدفعنا إلى القول الكتابي، بينما القول الأول، هو المسـموع من القول الكتابي، فيكون المنجز ضمن القول الشعري الكتابي خارج التجريب.. وللقول الشعري فنيته المقروءة في حالة الكتابة، فإما يلاقي الرفض من قبل الباث، أو يلاقي القبول في الكتابة والتواصـل ضـمن فعل القول الكتابي الذي يكون عادة محملا بالمعاني التي تدور حول الذات العاملة..

النص على المستوى الدلالي

لاتخلو بنية تركيبية دون وجود بنية دلالية، ومن خلال هذا المبدأ طور اللسـانيون علم الدلالة وراح يغزو الكثير من العلوم الأخرى، وخصوصا علم المعاني الذي يعبر من خلالها البنى التركيبية والصوتية.. ولكي لانتوسع أكثر في هذا المجال، سوف نميل إلى الحقول الإشـارية والتي تمتد إلى الدلالات، باعتبار الشـاعر يوظف ويزيد من الإشارة إلى الأشياء وإلى الحالات الاجتماعية كمعرفة ونشاط داخلي يؤدي مهامه في النصّ الشعري الحديث.. وطالما نحن مع الصور الشعرية التي تكون من نتائج الذهنية، فالإشارة منشط معرفي مع منشط آخر باستدعاء الصورة الذهنية.. ويكون لحركة الأفعال الانتقالية الدور والتدخل بهذه العلاقات والمنشـطات في حركة الصورة ونتائجها التي تتبين في حالة ديمومتها وتحولها من النصّ المقروء إلى النصّ المكتوب..

فالمكون التقني يدعو إلى الموضـوعاتية والصـور الجدلية، ومن خلال علاقات المكون مع الصور المنقولة أو الصور الخيالية تظهر لنا التفاعلات الحوارية بواسطة ربط الوحدات..

بِحركَةٍ واحدة منْ يدِهِ
أَسقطَ كثيراً من الكُؤوسِ

وصارَ يَتلفَّتُ
منتظراً أن يلومَهُ أَحدٌ
أَو أن يُخفِّفَ عنهُ جليسٌ
يتطَوَّعَ ليَجْمعَ الشَّظايا
لكنَّهُ بحركة واحدةٍ
منْ يدهِ كذلك
شَطَب سطراً منَ الحُلمِ
وبدأَ يرسمُ طاولةً
وكؤوساً قليلةً
ونَدامى أقلَّ
وامرأة تغزل ليلا غزيرا على عينيه
كيْ لا يصْحوَ منْ نومِه
حينَ يُحرِّكُ يدَهُ
ويُسْقِطُ الكؤوسَ ثانيةً

من قصيدة : تعديلٌ على الحلم – عبود الجابري

تعتبر الإشـــارات منشـــطا دائما وفعّالا في النصّ، وقد لاحظنا من خلال العنونة المختلفة؛ بأن الحلم قائم، ولكن يحتاج إلى تعديل، ويعتبر خارج الممكنات يطرحها الشاعر وهو يشير إلى تعديل على الحلم، أي تنشيطه مرة ثانية، فالتعديل خارج المعنى التقليدي، نعتبره جزءا من التنشـــيط، حيث تتكون لدينا حركة انتقالية تنقلنا إلى جسد النصّ من خلال المفاهيم الأولى ونحن مع تفكيك العنونة..

بِحركَةٍ واحدة منْ يدِهِ + أَسقطَ كثيراً من الكُؤوسِ + وصارَ يَتلفَّتُ + منتظراً أن يلومَهُ أَحدٌ + أَو أن يُخفِّفَ عنهُ جليسٌ + يتطَوَّعَ ليَجْمعَ الشَّظايا + لكنَّهُ بحركة واحدةٍ + منْ يدهِ كذلك شَطَب سطراً منَ الحُلمِ

وبدأَ يرسمُ طاولةً + وكؤوساً قليلةً + ونَدامى أقلَّ + وامرأة تغزل ليلا غزيرا على عينيه + كيْ لا يصْحوَ منْ نومِه + حينَ يُحرِّكُ يدَهُ + ويُسْقِطُ الكؤوسَ ثانيةً

إذا أخذنا الرابط التعليلي بين البنية والدلالة، فسـوف نجد أنّ هناك سـببا ما بقيمة الجملة الشـــعرية، والجملة الشـــعرية لدى الشـــاعر العراقي عبود الجابري، غير

منفصـلة، فهي تتجمع مع جمل شـعرية أخرى، لتؤدي أسـبابها واسـتقرارها كبنية دلالية كي تحيلنا إلى الرابط الإشـاري.. مثلا حركة اليد التي أطلقها الآخر، عبأت جزءا من فراغ، فالفراغ تواجد أمام حركة اليد وإلا لايسـتطيع الآخر من هذه الحركة أن يطلقها، وهنا بالإمكان أن نذهب إلى الفيلسـوف الفرنسـي موريس مرلوبونتي، وكتابه ظواهرية الإدراك، والذي يخبرنا من خلاله على: ((**إنّ بنية الصورة والعمق أو بنية النقطة والأفق تفترضان مسبقا مفهوم الفضاء الموضوعي، بحيث أنه من أجل القيام بحركة مهارة كصـورة على العمق الكثيف للجسـد، يجب فعلا ربط اليد وبقية الجسد بهذه العلاقة من المكانية الموضوعية وبهذا تعود بنية الصورة والعمق لتصـبح أحد المحتويات المحتملة للشـكل العام للمكان. - ظواهرية الإدراك – ص 93 - موريس مرلوبونتي**)).. فقد أشـغل الكائن (وأعني هنا كائن الشـاعر عبود الجابري) جزءا من حلم، لذلك فالدعوة التي أطلقها من خلال العنونة، جاءت تكملتها في جسـد النصّ، فالحركة الموضـوعية التي شـغلت البنية أدت إلى دلالة من خلال علاقة المعنى مع الجمل الممتدة على بعضـها البعض، والشاعر يميل إلى حالة سردية وهو يتواصل مع الجمل من خلال مفاهيم تخييلية، حيث كانت حركة المتخيل إلى جانب المحسوس، ذات نفوذ فعّال في الحلم الذي رسمه الشاعر عبود الجابري..

نصوص الشاعر العراقي عبود الجابري

لُغة

عن طريقةٍ قديمةٍ في القراءة
أتحدّثُ
يومٍ لمْ يكنْ
في العالم عميان
ولم يكنْ
للمبصرين جَلَدٌ
كي يبقوا عيونهم مفتوحةً
إلى العالم رجلاً أعمى
وامرأةً
تنظر إلى يديه بأسىً غامضٍ
كمن يقولُ له:
فكِّرْ بلغةٍ تبصرُ بها
أيّها الغريب

ليعرفوا إن كان الله
سيضيفُ

مايُشبهُ العيد

كنَستُ عتَبةَ المنزلِ
وغسلتُ الدَّرجاتِ المتربةَ
، ثم نمتُ
حاسرَ الحُلمِ
لا ترابَ أكنسُه ثانيةً
ولن يطرقَ بابيَ
من أَخْشى على لمعانِ حذائِهِ
من الغبار.

على بابِ قلبٍ وحيد

(1)

لست وحيدا أبدا
كلّ مافي الأمر
انني
صرت رفيقا لوحدتي

(2)

يرضى
بقليل من الملح
على زاد أيامه
حين تنامين على كتف الحلم
قليل من الحلم
حين تسيرين على ضفة النوم
قليل من النوم
يؤرجحه الناي
بين بحّته
وبين اجراس معلقة
في رقاب القطيع

(3)

لماذا
لايمنح الله الشمس عطلة اسبوعية.....؟
ليعرف الناس
انك مضيئة دائما
وانني الوحيد الذي يرى....

(4)

هو جدار أبيض
جدار قديم
ينوء بقلبه الطيني اليابس
اكتبي عليه اسمك فقط
ولاتثقلي كاهله بالمسامير

بقليل منكِ في ليله
وقليل من الليل

(5)

ترفقي بأطرافه
وارتقيه بخيط ناعم
لايجرح حواشيه
ولملمي خيوطه الشاردة
وأعصريه بحنوّ حين يدركه الماء
فهو وإن تراءى لك كثوب عتيق
لكنه على اية حال .... قلب

(6)

ترفرفين على قلبي
كالعلم
في الأراضي المحرّرة

(7)

من منّا بكى على صدر الآخر...؟
وحده القميص المبتل
يعرف الجواب

تعديلٌ على الحلم

بحركةٍ واحدة منْ يدِهِ
أسقطَ كثيراً من الكُؤوسِ
وصارَ يَتلفَّتُ
منتظراً أن يلومَهُ أحدٌ
أو أن يُخفِّفَ عنهُ جليسٌ
يتطَوَّعَ ليَجْمعَ الشَّظايا
لكنَّهُ بحركة واحدةٍ
منْ يدهِ كذلك
شطَبَ سطراً منَ الحُلمِ
وبدأ يرسمُ طاولةً
وكؤوساً قليلةً
وندامى أقلَّ
وامرأة تغزل ليلا غزيرا على عينيه
كيْ لا يصْحوَ منْ نومِه
حينَ يُحرِّكُ يدَهُ
ويُسْقِطُ الكؤوسَ ثانيةً

الرمز التوضيحي في الصورة الشعرية

الشاعر العراقي حسين علي يونس

يُنظر إلى النصّ الشعري ككيان على شكل كتلة متواجدة مع العنونة ومزجها في الشطور ومدارجها؛ بينما النصّ الشعري ككيان تفصيلي له أدواته الفعالة؛ وما العنونة إلا كحالة مستقلة عن جسد القصيدة، وهي العتبة الأولى اصطلاحيا، وهي ذات كيان مستقل عمليا، لها علاقاتها النصية في متون النصّ الشعري؛ وبداية تطريز أو حياكة العنوان ضمن توضيحات، إن كانت في غرفة الخيال أو في غرفة الرمز؛ فإذا كنا مع الرمزية هذا يعني أننا سنكون مع العمق الفكري التخييلي، ومع زيادة الدلالات وعلاقاتها مع الألفاظ ومع الشيئية، فنترك الأشياء كما هي، طالما لدينا مايعوّض عنها في العمق الفكري والذهاب إلى ماوراء الواقع.

((استطاعت الرمزية أن توسع وتعمق من أبعاد ومفاهيم الفن، فهي الفنّ الذي ترك الواقع كسطح بسيط واضح للسطحيين وتعامل مع ماوراء الواقع كعمق ننفذ إليه فتنكشف لنا عوامل ورؤى تذهل الإنسان وتهزّ كل مفاهيمه وأفكاره، فأنت مع الرمزية هناك في عمق الإنسان في عمق أفكاره وعواطفه وأقداره ومصائره، وأنت في عمق العالم قد تجد صورا مذهلة لجحيم يصدمك أو لفراديس تسعدك وتطير بك في دنيا من المثاليات والجمال . – ص 19 – الرمزية – تشارلز تشادويك – ترجمة : نسيم ابراهيم يوسف – الهيئة المصرية للكتاب)) . وإذا ذهبنا مع بعض مبادئ الرمزية والابتعاد عن الواقع الأثري مابين التصوير البصري والتفكير الذهني، فسوف نلاحظ أن الواقع يترك بعض آثاره في الرمزية وكذلك يعبر عن المعاني العقلية والعاطفية وما يدور من آثار متروكة إن كانت من قبل الحسية المباشرة أو التفكير الفلاش باكي (والذي يخص الحالات التذكرية) وليس غريبا من توظيف بعض الأساليب الغريبة والتي تؤدي إلى عنصر الدهشة في الرمزية وكذلك بعض الإيحاءات التي تقود اللوحة الشعرية عند توظيفها كعامل مساعد في النصّ الشعري، كأن يذهب الشاعر إلى الإشارات بالإضافة إلى الرمزية والرامز والمرموز ..

بكمنجاتها الكثيفة

ودونما أمل

تتقدم دموع .. مخازن الطعام .

فكرتان على الشجرة

دون أن اتغصن بينهما

أدحرج الفكرة التي وطأتها

قبضة العين .

قصيدة : تقدم – ص 123 – خزائن الليل

تنال البصرية قبضتها أيضا عند التحديق من خلال الذهنية، فالشاعر ومن خلال الرموز التوضيحية وضّح فكرته المعلقة على الشجرة؛ فكرة تدحرجت بواسطة البصر والبصرية ومن خلال المنظور الذهني إليها، وفكرة تركها كما لو أرادها أن تبقى كما هي في مضجعها على الشجرة، فالرامز ومن خلال الباث (المرسل)والرسالة: الفكرة التي دحرجتها العين، كونتا حالة لاشعورية غير محسوسة والشاعر قد ترك حسيته المباشرة (وهذا ماتوضح لنا من خلال توظيف العنصر البصري)؛ الشاعر العراقي حسين علي يونس وهو يوظف بعض الأدوات الشعرية مع مفهوم الانزياح ومنها الإيحاء والاستعارة ويبتعد عن مطابقته للموجودات (الأشياء) فإذا كان يملك الشيء، فلماذا يميل إلى الأشياء، والشيء الذي يملكه هو الأداة التي ترافقه في الخلق الشعري وهنا ليس الشيء المادي الذي نلمسه، وإنما الشيء الذي نراه عبر المنظور الذهني، وهو جزء من الشيئية، ويشكل هو بالذات أحد أدوات النصّ الشعري، زائدا مفهوم الانزياح والميل إلى العنصر الرمزي في قصيدته (تقدم).. وهنا الرمز كقيمة إشارية يشير إلى الأشياء ولكن لايبدلها بأشياء أخرى؛ فالشيئية الرمزية حالة داخلية، بينما الأشياء حالة خارجية متواجدة أمام البصرية وهي حالات مادية ملموسة؛ فالأول حالة الألفاظ والتي تُعتبر رموزا للدلالات ضمن الحقل الدلالي؛ فنحن نذهب مع الدال والمدلول، وكما نذهب مع الرمزية والرامز والمرموز .. والثاني الأشياء المنظورة خارج البصرية، وتتمثل في الأشياء المادية ومساحة الأشياء أيضا، وقد تكون منظورة في الذهنية وتفكرها الدائم..

بكمنجاتها الكثيفة + ودونما أمل

الكمنجات بعض الأشياء المحسوسة، وقد لايراها الشاعر لكنها متواجدة في الموسيقى، وهي جزء من الأشياء المادية؛ بينما الأمل لفظة لانستطيع أن نطلق عليها شيئا ولكن من الممكن جدا أن نقيمها بقيمة من الشيئية المنظورة عبر الذهنية، فترمز إلى التفاؤل، وهي من الرموز الاعتبارية والتي كل امرئ يملك الأمل، ولا يتخلى عن الحياة بسهولة ..

تتقدم دموع.. مخازن الطعام. الفراغ الذي تركه الشاعر جزء من دلالات اعتبارية مقصودة، وقد حصر الجملة بين فراغين، وهذا يعني أنّه حصرها بين دلالتين، الفراغ الاول = الدلالة الاولى، بينما الفراغ الثاني فقد تمثلت أمامنا الدلالة الثانية؛ وفي هذه الحالة تنتقل المعاني لديه مابين الجملة التي اعتبرها مركزية بين بياضين، وبين البياضات التي حاصرت الجملة كهلالين ..

فكرتان على الشجرة + دون أن اتغصن بينهما + أدحرج الفكرة التي وطأتها + قبضة العين.

وكما هي الرموز التوضيحية التي قادتنا مابين الأشياء والشيئية، بواسطة الكلمات المحسوسة والألفاظ التي تقدّرها الذهنية؛ فالشجرة شيء، بينما (فكرتان) ليس شيئا، هي من الشيئية، ينظر إليها بوسيلة ذهنية، من خلال تقديرات الذهن ومنظوره نحو الشيئية والتي تدخل ضمن البرنامج الشعري ومايخص الألفاظ وتناولها في النصّ الشعري؛ وهنا يتطلب مسافة خاصة للفكر والذهاب إلى الشيئية غير المحسوسة، فالأشياء المحسوسة مرئية ومتواجدة أمام البصرية ولاتحتاج إلى تلك المسافة التي نعنيها للفكر، فالفكر وتقديراته يختلف عن البصرية ورؤيتها، لذلك نقول بأنّ الشاعر مفكر ولا يتراجع عن صمته الفكري، وهو دائم التفكير ولحظاته متتالية على مدار الأيام والساعات، لأنّه خالق فريد من نوعه في الخلق الشعري والابتكارات التي يحدثها بين الحين والآخر، وما الذات الشعرية إلا واحدة من تلك الجهود المضنية التي جعلته ينتمي إليها ويسخّرها كذات عاملة في خليّته الخاصة ..

لأن الأنهر

تتمرغ كسمكة على الأرض

أمام كل جرة رقيقة

يشع غسق مضيء.

قصيدة – ص 126 – خزائن الليل

تتحرك الذهنية دون الاتكاء على تجارب سابقة كانت قد قدمتها، فنحن مع الرمزية التوضيحية، أي مع الحركة الذهنية نحو الرمزية والالتفات نحوها، نحو الأشياء البصرية والشيئية خارج البصرية؛ فتوضيح الرموز هو الميل والانتماء إلى الكلمات والألفاظ والجمل، والبحث عن الدلالات أكثر، وكذلك تعدد المعاني الواضحة منها والمؤجلة والمسستترة، ومعظم المعاني يتم تأجيلها إلى نصوص أخرى، أو يحتفظ الشاعر بها، فهي من خصوصيات النصّ المفتوح، وليست خصوصية معاناة الشاعر وعدم مقدرته على التواصل، وعندما نقول تأجيل المعنى هذا يعني ننتظر المزيد من الزحافات والمزيد من الجمل الشعرية التي تقودنا إلى شبكة من المعاني التي تخصّ النصوص الشعرية بداية من العنونة وإلى آخر دلالة تنقيطية يعتمدها الشاعر عادة، فالشاعر يحرس النصّ، ولا يدعه عرضة للتيارات الطبيعية ، لكي لايصيبه التلف؛ وحراسة النصّ هذا يعني أنّه قابل إلى التغيير بين فترة وأخرى ..

لأن الأنهر + تتمرغ كسمكة على الأرض + أمام كل جرة رقيقة + يشع غسق مضيء .

ولكي نكون أكثر تقاربا مع النصّ الشعري، فأقرب الحالات هي أقرب دلالة يعتمدها الشاعر، ومن الحالة الأولى تولد حالات أخرى، وكلّ حالة من الحالات الأخرى أيضا تجري عمليات توليدية جديدة، لذلك نقول بأن الذهنية وما قدمته لاتعود إليه ثانية (في لحظة الكتابة)، فهناك العديد من الحالات الجديدة التي تقدمها عند المواصلة الشعرية في التواصل النصّي وتوزيعه من جديد، ولكن في نفس الوقت هناك بعض الابتكارات المترسبة في الذهنية وإعادتها حالة تنشيطية جديدة، كأن الذهنية عادت نشاطها وهي تعيد ما هو متروك ...

وعندما تطرقنا إلى تأجيل المعاني؛ فإن مايشغلنا هو النصّ الجديد الذي يشغل المعاني الجديدة، وهذه هي حالة من الحالات التفكيكية والتي يعتمدها الشاعر أيضا عبر منظوره نحو الشيئية مابين العمل الشعري والاصطلاح؛ وما بين الرؤية والرؤيا، والمرئي واللامرئي، لذلك فالرامز في النصّ، الشخص المستتر، بينما المرموز إليه هي حالة الألفاظ المتحولة، والأشياء التي تبدلت إلى كلمات، فالغسق مضيء .. لأنّها الأنهر ..والسمكة تعاني من أنفاس قد تنقطع عنها، لأنها خارج بيئتها المائية .. وهكذا تجري الإشارات والرموز، فقد أشار الشاعر إلى الجرة، كأنه يقول لنا : هذه الجرة، وهنا نحن خارج الرمز، فالإشارة واضحة، ولكن السمكة رمز بها وهي خارج بيئتها

المائية، وكانت رموزه ضمن الرموز المعقولة والتي قادتنا إلى التوضيح، حيث شكل النص لدينا صورة شعرية هادئة، فالهدوء له أسبابه ومن متطلبات الأريحية النفسية .. وكما الحدث الشعري له أسبابه أيضا عند الولادة والتعايش الذهني .. وماكان في الماضي يكون معنا الآن، فالفعل الاشتغالي من خلال اللوحة الشعرية التي نقلتها، فعل حرّك الجملة وتعدى إلى جمل أخرى، مما كوّن مجاوراته الجمالية وحركتها الظاهراتية في المتن..

نصوص الشاعر العراقي حسين علي يونس

تقدم

بكمنجاتها الكثيفة

ودونما أمل

تتقدم دموع .. مخازن الطعام .

فكرتان على الشجرة

دون أن اتغصن بينهما

أدحرج الفكرة التي وطأتها

قبضة العين.

قصيدة

لأن الأنهر

تتمرغ كسمكة على الأرض

أمام كل جرة رقيقة

يشع غسق مضيء.

الخيال والإدراك الحسي
في نصوص الشاعر العراقي
كرم الأعرجي

معظم النصـوص المقروءة هي نصـوص خيالية قبل الكتابة، فالترتيبات الذاتية تقودنا إلى هذه المسـاحة الواسـعة وتؤدي غلى ترجمتها الكتابية، ولكن عند النقل قد تفقد الكثير، حالها حال الحلم المترجم، فالمرء لايتذكر منه إلا القليل أو يُزال تماما، فالخيال الحركي قد يتواجد وأنت في الطريق أو تنتظر حافلة أو في مقهى أو عند النوم، ولكن لا يتم الحفاظ عليه بهذه السـهولة، لذلك نقل الصـور بشـكلها المباشـر وتحويلها إلى مساحة من الخيال تعطي قيمة خيالية قد تتواجد لدى شاعر دون غيره، أو يعتمد الأحلام الحيّة والتي تتكوّن من تبدلات وتحولات ذاتية وهنا تكمن بعض العلاقات مابين الأشـياء وكيفية رؤيتها من المنظور الخيالي.. وطالما لدينا عقلية مبدعة فإذن هناك ملامح من التصـورات والتي تقودنا إلى زرع بذور الخيال في المنتج؛ لذلك ينتمي الشـاعر إلى طبعتين من الخيال.. الطبعة الأولى والتي تميل إلى المحسـوس ومدى تحركه بين الأشـياء والحس الداخلي، والطبعة الثانية المنقحة والتي تؤدي إلى اللامألوف مع عنصـر المتخيل الذي يمتلك حركته الحرّة في تفسـير حالته مع المقاربات والمباعدات وكذلك مع الممكنات الدائرة في مساحة واسعة حول الذات..

عندما نتطرق إلى التصـورات فهناك علاقة مع المفاهيم الاسـتعارية حيث تقودنا الأخيرة إلى الإدراك الحسـي والتعامل مع هذه النظريات في النقل والتشـبيه والاسـتبدال؛ فالتفاعلات التي تحدث من خلال العلاقات الناشـبة مابين الجميع، هي علاقات تبادلية، ولم نتوقف هنا طالما نحن مع الإدراك الحسي وأثره على نشاط الجملة الحسـية، فالحس الداخلي له تأثيره على المحسـوس وحركته بين الحسّ كعلاقة داخلية وبين الحس كعلاقة خارجية، فيكون المحسـوس قيد التعامل مع الحس الداخلي من خلال التأثر ((**لايكفي لحدوث الإحساس أن يكون المحسوس**

حاضرا فقط، بل يجب أن يؤثر المحسوس في الحسّ . فنحن لانحسّ بحرارة النار البعيدة عنّـــا، ولكنّ نحسّ فيها فقط عندما تؤثر فينا . يقول ابن سينا " ليس من شرط المحسـوس بالذات أن يكون الإحساس به من غير انفعال يكون منه . فإنّ الحار مالم يســخن لم يحس . وبالحقيقة فإنه لايحس مافي المحســوس، بل مايحدث منه في الحاس، حتى إنه إن لم يحدث ذلك لم يحس به (6)- ص 54 – الإدراك الحسي عند ابن سينا – د . محمد عثمان نجاتي)). فالمؤثر والمؤثر به له علاقة بالمحســوس، ونســتطيع أن نترجم هذه العلاقات مع نظرية الاســتعارة التي يعتمدها الشعراء عادة في النصّ الشعري الحديث..

نبحر مع نصـــوص الشـــاعر العراقي كرم الأعرجي ونتكلم عن **التلقائية والاهتمام الذاتي والاستعارة والإدراك الحسي**، نحاول الابتعاد عن فصـل العناوين، وذلك باعتمادنا على دمجها مع حضــور النصــوص التي رســمها الشــاعر وهو يعتمد البعد التقليلي الخيالي بمساحة يحددها حسب متطلبات النصّ المكتوب..

حيث أنّ العلاقات المتواجدة في نصـــوص الشـــاعر العراقي كرم الأعرجي، علاقات نصية عديدة.. فتلقائية الفعل الخيالي دائما تؤدي إلى المفاجأة وكذلك ميول الشاعر إلى اللامألوف وتحرير فعل المتخيل في نصوصه العديدة المعتمدة..

رؤيا

*

أركض في الغابة

وذئاب تنهش مني الخطو المرعوب.

ومخالب أهل الغابة تجرحني

وأقاوم أركض.

وجراحي تعدو في جسدي

أصرخ باللاصوت

كان الليل بطيئا

6

كتاب الشفاء لابن سينا – الجزء الأول – ص 300

والركض مكاني!!..

من قصيدة : سيزيف ثانية – كرم الأعرجي

يراقب الشـــاعر العراقي كرم الأعرجي المعاني المقروءة من خلال الذات، لذلك فالفعل الخيالي لدى الشاعر ينتمي إلى تلقائية الحدث الشعري وطرحه، وله القدرة على الرســومات العجائبية والمفاجأة من خلال التجربة الخيالية التي اعتمدها في نصوصه..

أركض في الغابة + وذئاب تنهش مني الخطو المرعوب. + ومخالب أهل الغابة تجرحني + وأقاوم أركض. + وجراحي تعدو في جسدي + أصرخ باللاصوت + كان الليل بطيئًا + والركض مكاني!!..

يميل الشـــاعر العراقي كرم الأعرجي من خلال هذا المنظور إلى المشـــهد المكاني، حيث أن التصورات التي رسمها، هي تصورات مكانية (الغابة) كاحتواء خاص على وظيفة المكان وأدواته المتحركة، حيث أنّ من أدوات الغابة " كمكان مشـــهدي " الذئب، مخالب أهل =غابة والرعب حيث أن المكان فارغ إلا من الأصوات الغريبة وبعض التخيلات التي تحضـــر في هذا المكان.. إذن نحن في المشـــهد المكاني اللامحدود، طالما أن العمل المشهدي اعتمد المساحة الخيالية..

إنّ الشـــاعر لم يكن في الغابة ولكنه من خلال التصـــورات بنى بنية دلالية للغابة، وتعتمد على الحاضر الغائب، فالمكان المشهدي موجود، ولكن الباث غائب عنه، ومن خلال هذا المســلك اســتطاع أن يشــير إلى بعض أدوات الغابة وعملها وعمل الباث من خلال حلم ملقى، نشطه الشاعر كي يتحكم بالحدث الشعري؛ فالمفهوم الذي اعتمده الشــاعر مفهوم الدال، من خلال النقل التصــوري للذات العاملة، أي نحن في منطقة المتخيل، وأدرك عمل الدال ونشـــط المحســـوس على الحس الداخلي، وجعلنا الشــاعر نتوقف مع صــورتين ذهنيتين يرافقهما الدال والمدلول، فعند الدال النقل الحي " للغابة " وعند المدلول الصـــورة الثانية والتي عدد من خلالها أدوات الغابة وجعل ذاته تعيشـها من خلال الإشـارة نحو الركض وهو مازال في مكانه، إذن أوصلنا إلى حالة الحلم وقدرته في رسم البنية المكانية..

لا خروج منها

***

وحدك تسقط في كأس الحزن تعالجها

وحدك

لا تدرك غير الظلّ سريرا

غير القهوة والتبغ المشهور

..شدو الكلمات البلهاء

وحدك منفي في هذا الناعور

تعلو

تهبط

ما ثم سواك يبور..

من قصيدة : سيزيف ثانية – كرم الأعرجي

لو ذهبنا إلى الواقع الموضوعي وترتيبات الخلق اللغوي؛ فالواقع الموضوعي الخارجي يحمل اللغة ولكنه لايعطي موضوعا، فهو يستند على الواقع الموضوعي الداخلي، حيث أنّ الجزء يستند على الكلّ، ولايمكننا أن نقول أن الكلّ يستند على الجزء، مثلا، المفردة الشعرية لايمكنها أن تكون موضوعا، فهي تستند على جملة، والجملة على مقطع والمقطع ضمن المشهد الشعري، ومن خلال هذه السلسلة المبرمجة نقتطع الواقع الموضوعي والذي نستطيع من خلاله إيجاد اللغة المناسبة في الخلق الشعري، وفي حالة الهدم، نراجع الأساسيات لهدمها، ونراجع البناء من جديد للبناء الموضوعي في النصّ الشعري الحديث..

وحدك تسقط في كأس الحزن تعالجها + **وحدك** + **لا تدرك غير الظلّ سريرا** + **غير القهوة والتبغ المشهور** +.. **شدو الكلمات البلهاء** + **وحدك منفي في هذا الناعور** + **تعلو** + **تهبط** + **ما ثم سواك يبور..**

لنأخذ مفردة وحدك، فهي دالة على معناها، هذا إذا كانت مفردة وحيدة، أما من خلال دمجها ستختلف ضمن الواقع الموضوعي الذي هي فيه، فهي تستند إلى تأويل، وذلك من خلال جملة كأس الحزن، فتكون جزءا من الجملة لكأس يحوي على الحزن، وقد تم تحديد كمية الحزن باعتماد الشاعر على التقليلية من خلال

المادة (الكأس) وفي نفس الوقت اعتمد على وضــع نفســي، حيث يجرنا معه من خلال اللغة الإدراكية في تحديد بعض الجمل التي اعتمدها كإشارات للتواصل مع بعضـها.. الممكنات التي نال منها الشـاعر وهي تدلنا من خلال مفردة وحدك : ظلّ السـريرا .. القهوة ، التبغ .. شـدو الكلمات، وقد أدت هذه التفاعلات إلى = الحالة + الاستعداد + العاطفة..

الحالة هنا حالة تفسيرية وقد كان الدال قد ظهر من خلال حالة التفسير

الاسـتعداد : من الممكن تزويده بعنصـر الإحاطة، وما هو ممكن على التوظيف مع الجملة المســتقبِلة؛ فعنصــر الإحاطة يؤدي إلى جمع الممكنات وإحالتها إلى التفكيك ..

العـاطفـة : ظهرت بعض المفردات بعلاقـات عـاطفيـة ومنهـا : الحزن والنفي والعلو والهبوط، وهي تأثيرات ممكنة لتنشيط المشهد الشعري لدى الشاعر كرم الأعرجي..

آن لأن تقتل هذا الشبح اليأس

غادر في العتمة منفاك..

حدّق

عجلات الزمن العابر حد الأشياء

وألفظ

ما ثم سواك ينادي

ما ثم سواك..

من قصيدة : سيزيف ثانية — كرم الأعرجي

اعتمد الشاعر على اللغة الإبلاغية وهو يقسم الجزء إلى الجزئي، أي جعل المخاطب والمخاطِب يعملان على تدخلهما كتعددية جزئية في النصّ. وقد اعتمد على عدة كائنات؛ ومنها كائن الأنا وكائن المخاطِب الجزئي، وكائن الموروث الزمني ..

آن لأن تقتل هذا الشــبح اليأس + **غادر في العتمة منفاك..** + **حدّق** + **عجلات الزمن العابر حد الأشياء** + **وألفظ** + **ما ثم سواك ينادي** + **ما ثم سواك**

البنية التي اعتمدها الشــاعر كرم الأعرجي هي البنية التصــوّرية، وابتعد عن البنية المادية، ومن خلال هذا المسلك بنى أساسيات المشهد لذلك ابتعد عن الكائنات المادية، فيصــبح لدينا الكائن التصــوري الجزئي؛ وهذا مايؤكد عليه علم الدلالة الإدراكي أيضا، حيث أنّ مبدأ التصورات يعوم على جسد النصّ، في مساحة واسعة من الخيال، وارتباط هذه المســاحة بقصــدية الشــاعر وهو يخبرنا بتعدد تقاســيم المعاني : تقتل الشــيخ اليأس .. غادر في العتمة = منفاك .. حدّق + ألفظ = ماثمّ ســواك ينادي.. كلها بنى صــغيرة اندمجت من خلال المعاني الامتدادية ليتوصــل الشاعر إلى قصديته المبدأية، وجذب الآخر من خلال التأثر والمتأثر به؛ وكان مبدأ التجزيء يعوم بين البنى الصغيرة المعتمدة..

لجوج في الهيام أثَري

هذا لأن السماء

سهرت بين ذراعيَّ مرارا في الدعاء

وأنا المرهق بالتشظّي

مبلوع بريح أصوات جرفتنا

نحو مسلات بلا أمنيات

وبلا حادٍ

يدلنا على بسمة غلفها الضباب

هو عزاء مقيم بالمرايا

من قصيدة : أطلس قديم – كرم الأعرجي

من خلال الانفعالات والانفعالات الذاتية يمنحنا المنظور التقطيعي للنصّ الشــعور والحس والانتقال بهما إلى حيز الكتابة؛ وهذا يعني أنّ الإدراك الحســي يزودنا بالدالات لكي تكون بديلا عن تخطيطات النصّ، لكي نحصــل على أشــكال وجمل دلالية تتفاعل مع تلك الانفعالات والتي تتجه نحو المعاني كمخزون متوفر لدى الشاعر..

لجوج في الهيام أثّري + هذا لأن السـماء + سـهرت بين ذراعيَّ مرارا في الدعاء + وأنا المرهق بالتشـظّي + مبلوع بريح أصـوات جرفتنا + نحو مسـلات بلا أمنيات + وبلا حادٍ + يدلنا على بسمة غلفها الضباب + هو عزاء مقيم بالمرايا

عندما تكون السماء مشتركة بالدعاء، فهناك مصدر للتوتر نتج عن انفعالات الشاعر وهو يقود المتلقي بحالات يومية متكررة، وتكون السماء هي الواجهة القريبة للمرء، لأنها تغطي الكرة الأرضـية وقابلة للرؤية أينما كنّا، ويعتبرها الآخر وسـيلة واعية للوصول إلى الخالق (عز وجلّ).. فالبنية الأولية التي اعتمدها الشاعر، كانت بنية الاقتراب من مسـلكين: الاقتراب من السـماء، والاقتراب من المرايا.. والمسـلكان عاكسان لجهة الحزن أو جهة الانفعالات التي ارتبطت مع المعاني لحصرها بالجوانب الدالة..

الشـاعر له القدرة التوليدية من خلال لغة الإبلاغ، حيث أنه لم يتوقف بعبارة أو مشـهد من المشـاهد لهذه اللغة، بل سـعى إلى توليد براكسـيمات (وهي تؤدي إلى انتاج المعنى من خلال اللغة والحياة الاجتماعية)؛ ويتم توليدها من خلال تجربة حياتية إذا لايتوقف الشاعر عند التجربة الحسية فقط..

أنا

نعش حجبته الأمنية

بقيت أثمل بالعبرات

وحدي أدق (ميجنا) اللغة

أعدو بكل الفراشات

لأغطي بأجنحتها

أطلسنا القديم

التاريخ يلوث الكلام

التاريخ يلوث التاريخ

من قصيدة : أطلس قديم – كرم الأعرجي

بنية الصيغة المرضية التي ارتبطت بالعنونة بعد كتمانها، ظهرت مع تفعيل المنجز .. وتفعيل المنجز ظهور المعنى بشكله الآني من جهة وقدرته على الوضع المسبب للدلالة.. وهذه الحالة تجرنا إلى أن المدلول له علاقة بالمفهوم النصّي..

أنا + **نعش حجبته الأمنية** + **بقيت أثمل بالعبرات** + **وحدي أدق (ميجنا) اللغة** + **أعدو بكل الفراشـــات** + **لأغطي بأجنحتها** + **أطلســـنا القديم** + **التاريخ يلوث الكلام** + **التاريخ يلوث التاريخ**

النصّ بهيئته المعتمدة يتعدد من خلال القول الشـــعري، وتعددية النصّ تمثيل على إحالة المعاني إليه، ولكن عندما خرج من موضـــوع المعنى، فقد ذهب إلى موضوع التاريخ، ففي الجملة التي أشار إليها (أطلسنا القديم) توقف الشاعر هنا، فقد أحضـــر العنونة مرة ثانية، ومن خلال هذا التكرار كأنه أوجد نصّـــا آخر يجاور النصّ الأصـلي، وخصـوصـا أنه توقف من خلال المعنى بهذه الجملة كي يدخل إلى المعنى التاريخي، وهي مجاورات للنصّ الأصـــلي الذي كان مكونا للآخر. فالمكون الآخر بدأ من خلال الإشارة إلى العنونة..

إنّ التصـور الاسـتعاري الذي دجنه الشـاعر من خلال الجمل المتواصـلة، تمنحنا بعض الدلالات التي تقودنا إلى البنية الجســدية للنصّ .. مثلا : نعش، الفراشـــات، الأطلس والتاريخ، والذي نعتبره بنية إضـــافية للنصّ، فقد بيّن لنا هذه المفردات الرئيسية بعض البنى التصورية والتي تمثلت بالبنية الجسدية للنصّ الجزئي ضـمن عنونة واضحة (أطلس قديم) والتي كانت القصيدة تحت هذا المسمى..

نصوص الشاعر العراقي كرم الأعرجي

سيزيف ثانية

1

رؤيـا

*

أركض في الغابة

وذئاب تنهش مني الخطو المرعوب.

ومخالب أهل الغابة تجرحني

وأقاوم أركض.

وجراحي تعدو في جسدي

أصرخ باللاصوت

كان الليل بطيئا

والركض مكاني!!..

***

2

سقوط في الدائرة

**

ونديمي هذه الليلة..

كأس فارغة

وعيون جاحظة

وهواجس لا أعرفها .. لا أدركها

لكني أبقى اتساءل

..هذا ألمي

هذا عدمي

هذا

هذا..

لا يبقى في كأسي الفارغة

ألاك

وبعض جواب..

***

3

لا خروج منها

***

وحدك تسقط في كأس الحزن تعالجها

وحدك

لا تدرك غير الظلّ سريرا

غير القهوة والتبغ المشهور

..شدو الكلمات البلهاء

وحدك منفي في هذا الناعور

تعلو

تهبط

ما ثم سواك يبور..

آن لأن تقتل هذا الشبح اليأس

غادر في العتمة منفاك..

حدّق

عجلات الزمن العابر حد الأشياء

وألفظ

ما ثم سواك ينادي

ما ثم سواك..

أطلس قديم

لجوج في الهيام أثَري

هذا لأنّ السماء

سهرت بين ذراعيَّ مرارا في الدعاء

وأنا المرهق بالتشظّي

مبلوع بريح أصوات جرفتنا

نحو مسلات بلا أمنيات

وبلا حادٍ

يدلنا على بسمة غلفها الضباب

هو عزاء مقيم بالمرايا

لم استرح أبدا

هذا لأنني أحبه (ولا اسلاه)

أنا

نعش حجبته الأمنية

بقيت أثمل بالعبرات

وحدي أدق (ميجنا) اللغة

أعدو بكل الفراشات

لأغطي بأجنحتها

أطلسنا القديم

التاريخ يلوث الكلام

التاريخ يلوث التاريخ

ونحن نعدو خلف

مجانيق الألسنة

أول الخطو احتراق

آخر الخطو احتراق

حلم يركض خوفا مني

وأنا اركض

وفي الركض اهمس في أذن الملاك

_اليابسة تبحث عن طوفان

اليابسة تبحث عن طوفان ؟!!!

الكائن النصّي
في نصوص الشاعر العراقي أديب كمال الدين

هناك الكائن الممكن والكائن غير الممكن، فالضـــرورة بالكائن غير الممكن يخلقها الشـاعر من خلال اللاوعي، بينما الضـرورة الممكنة التي يخلقها الشـاعر من خلال الممكنات المتواجدة أمامه؛ وهو ينحني كي يلتقط الأشـــياء الممكنة، وهي متواجدة من خلال حركة الوعي ومغامراته في قول الفعل المتفاعل والذي يؤدي إلى خلق بعض المعاني والقليل من التصـــورات المدفوعة نحو الممكنات. فعندما تتواجد الممكنات أمام بصـرية الشـاعر، فالتصـورات سـتكون ضـعيفة، وخارج قوة الاندفاع في الخلق القصـــائدي.. وتهدد التصـــورات كلّ الممكنات المتواجدة، وفي حالة الاتكاء على التصـورات ومسـاحة الخيال وحركة المتخيل في النصّ الشـعري، فسوف نلاحظ أن هذه المجموعة ستخلف عناصر عبقرية في الكائن النصّي، حيث تقضي على الأعمال والعناصر المألوفة والتي لاتميل إليها القصائدية، وخصوصا في الشعر العربي الحديث والمعاصر..

كائنات الشـاعر العراقي أديب كمال الدين لا نسـتطيع حصـرها في مسـاحة ضـيقة، فمجلداته الشـــعرية تُقرأ باتجاهات عديدة، والغور بمســـاحتها من عدة اتجاهات ممكنة، لذلك تحرير الكائن لدى الشـاعر، كتحرير المحسـوس والالتجاء إلى عمل اللغة وجماليتها في الخارطة الشعرية..

1

رأى دمعتي

من يسوسُ الناس كما يسوسُ البغال

فأرادها نجمة تزيّن كتفيه العريضتين

وسنواته العجاف.

ورآها الطفل فأرادها لعبة

تسليه وقت المساء

ووقت الصباحْ.

وأرادتها المرأة

لتزيّن بها

عقدها المتدلي بين النهدين.

من قصيدة : دمعة مضيئة – ص 151 – الاعمال الشعرية.. المجلد الثاني

من كائنات الشـــاعر والتي تؤدي مجالها القصـــدي عبر " اللامفهوم "، كائن الأستطيقا، وكما ذكرت (كائنات الشاعر كثيرة) ونحن نزورها حسب النصوص التي تدخل في فضـــاء التفكيك؛ ومن هنا نتجه إلى نزع الأشـــياء وتحويلها إلى الموضـــوعاتيه، مع حركة الفعل النشـــيطة التي تؤدي إلى التلاعب بالمخيلة، وفي طبيعة الحال هي تلاعبات الباث للمنطوق الذي يرســـمه عادة ونحن نبحث عن البرهان والمطلوب اثباته.. تنفتح الأسـتطيقا على الانزياحات التي يقصـدها الشـاعر وكذلك على حركة المحسوس لتكوّن كائنا مستقلا له الدهشة في العلاقات النصية، ومن خلال التجاوزات المكتوبة للنصّ الشـعري ومفهومية التأويل وعلاقته بالمتلقي وعلاقته في الفعل النصّي التركيبي، نحصل على المفاهيم المفتوحة..

رأى دمعتي + **من يسـوسُ الناس كما يسـوسُ البغال** + **فأرادها نجمة تزيّن كتفيه العريضتين** + **وسنواته العجاف.**

يحصـل الاتصـال بين المنطوق والمكتوب، حيث يحدث الاتصـال بين المرسِـل والمتلقي، وبينما نلاحظ أن العنونة التي رســمها الشـــاعر (دمعة مضـــيئة) لها اتصالاتها مع جسد النصّ، شكلت بوابة أولى للتعرّف على أحداث النصّ الشعري؛ فالشـاعر يرسـم تلك الدمعة المضـيئة، وهي تميل إلى اللمعان إذا ما سـقط الضـوء عليها.. فالأفعال التي وظفها الشاعر، أصبحت أفعالا منطوقة بالكتابة، حيث دارت المعاني حولها، وتأثير الدمعة التي لها خاصـــيتها بدعمها للنصّ الشـــعري، والذي أصبح ميزة للانتظار من قبل المتلقي..

ورآها الطفل فأرادها لعبة + **تسليه وقت المساء** + **ووقت الصباحْ.**

وأرادتها المرأة + **لتزيّن بها** + **عقدها المتدلي بين النهدين.**

للطفل لعبته وللمرأة تفكرها، لذلك كانت الدمعة المضيئة مناسبة لكلا الطرفين، وحسب حاجة المرء إليها؛ وعندما ينتظر المتلقي تشكيل النصّ من خلال معانيه، فهو الآخر يشترك بخصوصية تفكره أو لعبته المحببة؛ إذن نرسم طرفا ثالثا يشترك مع الطفل والمرأة من خلال البعد التخييلي الذي رسمه الشاعر، ليصبح لدينا نصّا مجاورا للنصّ الأصلي، وهو كائن جديد يمتثل مع كائنات الشاعر العراقي أديب كمال الدين..

2

غير أنّ الله

رأى دمعتي في جوف الليل:

ليل أرض السواد،

فقال: خذها تسمّي الشيء واللاشيء،

تُسمّي الوطن واللاوطن،

تُسمّي الرعب والطمأنينة.

من قصيدة : دمعة مضيئة – ص 151 – الأعمال الشعرية.. المجلد الثاني

الدمعة ليس لها ثمن؛ لذلك عندما رآها الله، فهي تنتظر من يمنحها التعريف الأفضل، فتظهر أمام الآخرين بحلة جديدة، ومن خلال المحدود واللامحدود نلاحظ أن الشاعر يعيد تشكيل الكائن وتقاسيمه الجديدة.

غير أنّ الله + رأى دمعتي في جوف الليل: + ليل أرض السواد، + فقال: خذها تسمّي الشيء واللاشيء، +تُسمّي الوطن واللاوطن، + تُسمّي الرعب والطمأنينة.

دجّن الشاعر أديب كمال الدين المحسوس الاقرب إلى كائنه الجزئي (الدمعة)؛ وبذلك تظهر المواصفات المعرفية التي ينتظرها المتلقي، وهي التي تقربنا من جسد النصّ الشعري؛ ومن خلال لفظ الجلالة (الله) نلاحظ أنّ النتائج هي الوضوح من العمل، والتزامن الفعلي مع نوايا الشاعر، فالدمعة المضيئة التي أطلقها، هي ليست تلك الدمعة التي في مشهدها المباشر، فهنا تحددها بعض الصراعات الطبقية، فعادة الدموع من نصيب القوى الضعيفة (الطبقة المعدمة) بينما القوى

القوية فلا تميل إلى هذه الجوانب وهي بعيدة عن هذه العلاقات التي تؤدي إلى حقائق المجتمع والمستغِل والمستغَل.. فحالات الاستغلال بيّنة ومن صفات القوى المهيمنة والتي تمتاز بالقوة والجبروت، لذلك ومن خلال التوافق الذهني أدخل دمعته المضـــيئة، وهي الأقرب إليه وتناســـبه جيدا، لكي ييبيّن قوّة الاســـتغلال وبعض صفاتها..

عندما نميل إلى الشيء والشيء = الشيء والفراغ

الوطن واللاوطن = الوطن والغربة .. باعتبار الشـــاعر يعيش في الغربة ومن خلال بيئته الجديدة اســـتطاع أن يوثق حركته اليومية في القصـــائدية.. وهذه قيمة ســـيميوطيقية مضـــافة لعلامات العمل، لتدجين وظهور العنونة، وكذلك للوقوف أمام حركة الدال والمدلول في النصّ الشـعري.. لقد خلق الشـاعر عالمه من خلال الوعي الجزئي، ونقول: بأن العالم خلق وعيه، على مستوى الإنتاج النصّي..

نذهب مع مبدأ المعني، باعتبارنا مازلنا في العنونة مع تحرير الكائن وانطلاقته المبدئية من الداخل المعني وإلى الداخل المعني، وهي تخصّ المبدأ الآني في التصـوير الشـعري ومحمولات المعاني والتأويلات التي يقصـدها الشـاعر في نزهته الشعرية، يقول جون ر. سورل في كتابه: بحث في فلسفة اللغة **((كلّ مايمكن أن يُعني يمكن أن يقـال))**؛ يقول يمكن أن يقـال، وهنـا ليس وجوبـا، وإنمـا من الممكن أن يُقال؛ وهي خاصـــية " مبدأ قابلية التعبير"، نعتبر المبدأ المعني من المبادئ التي نحيلها إلى القول الشـعري، باعتبار التعبير جزء من الكائن وتقاسـيمه في الديمومة النصّـــية.. والمعني من البنية النصّـــية التي يبنيها وينتقل بها بصـــور شعرية تسكن النصّ وتحولاته، حيث أنّ التحولات من نصيب هذه الصور الجزئية والتي تمتدّ على بعضها من حالة إلى أخرى، ومن بنية إلى بنية جديدة..

1

حين أفاق الطفل من نومه،

وجد اللقلق

قد ألقى إليه بكيس من الحروف.

رقص الطفلُ فرحا،

قال: أريد الحاء:

حاء الحنين والحبّ والحلم.

مدّ يده

فأخرج أو فخرجتْ له

-وا أسفاه —

حاء الحرمانِ والحقد والحرب.

ارتبك الطفلُ،

قال: اريد الباء،

باء الكون والبسملة.

مدّ يده

فأخرج أو فخرجتْ له

باء البرابرة.

من قصيدة: كيس الحروف — ص 160 - الاعمال الشعرية.. المجلد الثاني

مايطرحه الشاعر، هو إنجاز فعلي وقضائي، فهو يرى كائناته في الطبيعية، ويراسلها من خلال ماتضمّنه فعل القول، ومن هنا يظهر لنا المرسِل الاسترسالي، والمرسِل إليه التصنيفي، فاللغة التي نحن بصددها لغة التقاطع والمقطوع؛ فعندما يضع نقطة في نهاية كلّ مشهد، فهو يميل إلى معاني ضمنية جديدة، ومع كلّ معنى يظهر كائن جديد، فالمرسِل، كائن تربّع من خلال الحدث النصّي، والمرسَل إليه يميل إلى التقاطعات المختلفة، ففي هذه الخاصية لايتوقف الشاعر عند شخصية واحدة تنتظره، بل هناك جمع ، تختلف معاييرهم في التلقي والتصنيف والذوق وتحويل القول المدفوع نحوهم عبر القصائدية..

حين أفاق الطفل من نومه، + وجد اللقلق + قد ألقى إليه بكيس من الحروف.

رقص الطفلُ فرحا، + قال: أريد الحاء: + حاء الحنين والحبّ والحلم.

مدّ يده + فأخرج أو فخرجتْ له + -وا أسفاه — + حاء الحرمانِ والحقد والحرب.

نحن هنا في منطقة مابعد الكائن، فالأحلام التي نرتديها هي إما أن تكون لها علاقة بالواقع، أو خارجة عن قانون الواقعية، وفي الحالتين، الشعرية تخرج من مباشرتها الواقعية.. فالكائن الذي اعتنى الشـــاعر به، واقع البراءة وانتظار الطفولة، الطفولة التي ستكبر وتصبح لنا بتراتيب ناضجة، وأطلقوا عليها (طفولة المستقبل)، ولكن طفولـة الحيـاة، تبقى طفولـة، فنحن نعوم على مســـاحتهـا، ونعتني بـأدواتهـا المعيشية.. فالبراءة كانت نائمة، وعندما أفاقت من نومها (الطفل)، سخّر الشاعر له طائر اللقلق، والمعروف عن هذا الطائر عبر الروايات والأساطير، وهو من الطيور المهـاجرة، ويبتعـد عن المـاء عنـد هجرتـه من بلـد إلى آخر.. ([7]).. طـائر اللقلق والمعروف عنه بانه يحمل الأطفال الرضــع في كيس من الخام(الأســاطير اليونانية والمصــرية)، لذلك وبدلا من الطفل الرضــيع المحمول بكيس، اسـتبدله الشـاعر بكيس الحروف، وهنا رمز بمعنى الحياة..

رقص الطفلُ فرحا، + قال: أريد الحاء: + حاء الحنين والحبّ والحلم. = مدّ يده + فأخرج أو فخرجتْ له + -وا أسفاه — + حاء الحرمانِ والحقد والحرب.

المشهدان اللذان أمامنا، يمتدان على بعضهما لتكملة المعنى خارج الكيس، وذلك من خلال التـأويـل الـذي اعتمـد العفويـة النصـــيـة في الكتـابـة، وهـذا يقودنـا إلى اللامحدود، فالمشهد الشعري لدى الشاعر العراقي أديب كمال الدين من المشاهد الامتدادية والتي تؤدي إلى حركة الفعل الانتقالية..إنّ الفعل (أفاق) من الأفعال الانتقـاليـة الـدالـة على النهوض والاســتقرار، هـذا إذا جعلنـا أن محور النصّ الأول كمدخل أولي لبقية النصـــوص الامتدادية والتي تعود دلالتها للنصّ الأول كمفتتح أولي لبقية النصـوص التي اعتمدها الشـاعر.. بينما الفعل (رقص)، والذي دلّ على الفرح والبهجة، وهو يتعامل مع أريحية نفسية للطفل.. المتلقي..

ارتبك الطفلُ، + قال: اريد الباء، + باء الكون والبسملة.

مدّ يده + فأخرج أو فخرجتْ له + باء البرابرة.

في جميع المشاهد المعتمدة، هي تدلّ على الخيبة وسقوط التأمل النفسي للبراءة، هي براءة الطفـل، عنـدمـا نكون مع عفويـة التـأويـل، فعـائـديـة المشـــهـد يعود إلى

7

إن أشهر أسماء طائر اللقلق في فلسطين وبلاد الشام عمومًا اسم "أبو سعد"، وهو اسمٌ له دلالة مُهمة عند العرب، ذلك أن السعد بمعنى اليمن والسرور والاستبشار بالخير..

الإنسـان المنتكس والذي لايتلقى سـوى الخيبات من عنف الحياة الملتهبة معه ومع الآخرين..

عملان واجهانا في النصّ الشعري الذي نحن مع تفكيكه:

الأوّل: تقاطعي.. وهو اختلاف الهوية المنسـوبة للتفكر الذهني الذي طرحه الشـاعر علينا من خلال كيس الحروف.. فتجانس العنوان مع المطالع الأولى للنصّ.

الثاني: قيمة القول الشـــعري.. والذي يحمل المعاني المختلفة من خلال التخيل وحركته في النصّ الشـــعري، وهنا قد يلقي الباث بعض الجمل الدالة والتي تقودنا كنصّ متقطع متداول إلى النصـــوص الأخرى، لذلك تمتد المعاني مع امتداد القول الشعري الذي يرسمه الشاعر عادة..

2

دمعت عينا الطفل،

وعاد إلى النوم

فحلمَ أنّ اللقلق

جاء وحمله إلى الغيوم.

هناك رأى غيوم الحاء

وردية مليئة بالحبّ

ورأى غيوم الباء

بيضا كثياب العيد.

بكى الطفل ثانية في الحلم

ثمّ أفاق

فوجد كفّه مليئة بالدم.

من قصيدة: كيس الحروف – ص 161 - الاعمال الشعرية.. المجلد الثاني

قد تظهر بعض المعاني كفرضية عامة، وتأسيس خاص من خلال المشهد الذهني الخاص بالشاعر، إلاّ أن تتحول الفرضية إلى حدث واقعي من خلال إيجاد معنى المعنى، والمعنى الذي يتبناه الشاعر عادة، والاهمّ من ذلك علاقات المعاني الفرضية والتي تتحوّل إلى أسلوب معرفي، قد يميل البعض إلى الشكل، والبعض الآخر إلى الجوهر.. في العلوم الشعرية لانستطيع أن نفصل قصدية الشاعر عن الجوهر والشكل، فالكائن متواجد في الشكل ومتواجد في الجوهر، لذلك لست مع الشكل الذي يتمم الجوهر كمعنى، وإنما مع الكائن الذي يتواجد في الاتجاهين، فمركزية الكائن هي التي تتحكّم، كعنصر معرفي يقودنا إلى واقعه، كما هو حال قصيدة (كيس الحروف)، ومركزية الطفل كدال في النصّ الأوّل..

دمعت عينا الطفل، + **وعاد إلى النوم** + **فحلمَ أنّ اللقلق** + **جاء وحمله إلى الغيوم.**

إنّ قول المفاهيم قصديا، هي النفخة المطلقة التي يطلقها الشاعر في وجود الممكنات في الذات العاملة، ومن الممكنات المتواجدة أمام رؤية الشاعر، بأنّ اللقلق يحمل الأطفال الرضع، ومن خلال هذه الأسطورة، وظف الشاعر أديب كمال الدين خصوصيته الشعرية، ليكون تارة داخل الأحلام، وتارة خارجها..

هناك رأى غيوم الحاء + **وردية مليئة بالحبّ** + **ورأى غيوم الباء** + **بيضا كثياب العيد.**

بكى الطفل ثانية في الحلم + **ثمّ أفاق** + **فوجد كفّه مليئة بالدم.**

من الناحية الأبستمولوجية تختلف بنية النصّ عن بنية اللغة؛ وذلك من ناحية المفاهيم أو خصوصية النصّ الهادفة، وعندما انتقل الطفل إلى عالم آخر فقد اختلفت الخصوصية، واختلفت المفاهيم، فعالم الأحلام الطفولية تبشر بالبهجة، وأما العالم الواقعي، يبشر بحقن الدماء والحروب المتواصلة.. إن خصوصية المفاهيم التي انتمى إليها الشاعر العراقي أديب كمال الدين، اتكأت على مفاهيم بيئته التي ترعرع بها، وهنا لاأقصد مكان الولادة، وإنما انتماء الشاعر لبلده العراق.. الإنتاج هنا، إنتاج بنية نصية، ترافق النصّ الشعري، وتتحوّل من بنية إلى بنية أخرى، كما جرت التحولات النصّية في القصيدة الواحدة..

3

منذ ذلك اليوم

قرّر الطفلُ ألاّ ينام.

لكنّ اللقلق لم يأتِ.

وقرّر الطفل ألاّ يمدّ يده

في كيس الحروف.

فمرّ زمنٌ قصير

ثمّ اختفى كيس الحروفِ إلى الأبد.

من قصيدة: كيس الحروف – ص 161 - الاعمال الشعرية.. المجلد الثاني

لم ينقطع المعنى عندما يوفر الشـــاعر أدواتـه الممكنـة وهو يقودنـا نحو لغـة الديالكتيك من جهة ولغة العنوان من جهة أخرى؛ لذلك نلاحظ أنّ الشـــاعر لم يتخلّ عن الدال والمدلول، وبقي يواكب الفكرة التي تخللتها الزمنية، زمنية الطفل وقراره الأخير، مع اختفاء الأشـــياء. وعادة الأشـــياء لاتختفي، ولكن عند التحولات التي سلكها الشاعر من بنية إلى أخرى، فقد أوجد للشيء اللاشيء، ومن خلال هذه البرهنة الاسـتدلالية أوجز البنية المجرّدة؛ وجعل كلّ شـيء ممكن.. فالكائن الذي أولده في النصّ الأول، تراجع، وانفلت بشكل نهائي عن البنية الأولى، لكي يوصلنا الشـاعر إلى اللانهاية من خلال قصـيدته (كيس الحروف)، فاختفاء الكيس، يعني اختفاء الكتابة، لأن الكتابة واحدة من أصـل 28 حرفا تواجدت في كيس الحروف، فـأنهى كلّ شـــيء بنقطـة.. حيث جعلها دلالـة تـدلنا على ذوبان الأشـــياء ونهايـة استقرارها.... إنّ قصيدة كيس الحروف أوجدت لنا عالمين.. عالم الأحلام التي نقلتنا بأريحية واستجابة مليئة بالحب.. والعالم الطبيعي الذي نعيشـه مع الصـراع الطبقي والصراع من أجل معيشة لها استقرارها ..

كيس الحروف

1

حين أفاق الطفل من نومه،

وجد اللقلق

قد ألقى إليه بكيس من الحروف.

رقص الطفلُ فرحاً،

قال: أريد الحاء:

حاء الحنين والحبّ والحلم.

مدّ يده

فأخرج أو فخرجتْ له

-وا أسفاه —

حاء الحرمانِ والحقد والحرب.

ارتبك الطفلُ،

قال: أريد الباء،

باء الكون والبسملة.

مدّ يده

فأخرج أو فخرجتْ له

باء البرابرة.

2

دمعت عينا الطفل،

وعاد إلى النوم

فحلمَ أنّ اللقلق

جاء وحمله إلى الغيوم.

هناك رأى غيوم الحاء

وردية مليئة بالحبّ

ورأى غيوم الباء

بيضا كثياب العيد.

بكى الطفل ثانية في الحلم

ثمّ أفاق

فوجد كفّه مليئة بالدم.

3

منذ ذلك اليوم

قرّر الطفلُ ألاّ ينام.

لكنّ اللقلق لم يأتِ.

وقرّر الطفل ألاّ يمدّ يده

في كيس الحروف.

فمرّ زمنٌ قصير

ثمّ اختفى كيس الحروفِ إلى الأبد.

الدلالة والاختلاف
في نصوص الشاعر العراقي
سعد بن المظفر

تظهر القوة الدلالية في النصّ عندما يعتمد الشـاعر على فعل الاختلاف، ويكون لفعل الاختلاف وجهات عديدة ومنها؛ الغرائبية والعجائبية والرمزية والمنظور مافوق الواقع، ويكون للحسـية علاقات مع الحواس الأخرى لبناء المنطوق النصّـي قبل المكتوب.

يكون للوجهة الدلالية علاقة مع الاسـتدلال لكي تكون ذات أثر فعال في النصّ، وجميع أدوات النصّ الفنية تقيم علاقات فيما بينها، وذلك لظهور الوجهة الدلالية من جهة، ولتقوية المعاني التي يعتمدها الشاعر من جهة أخرى.

إنّ وجهة الاختلاف تتكوّن في حالات من اللاوعي الكتابي، أي تنصـهر المشـاعر الحسـية المباشـرة، ويدخل الشـاعر في عالم تأسـيسـي جديد، يكون للذات الدور الأوّل لهذا العالم، ولا نستغرب أن يكون ماوراء الواقع، حيث أن الوجهة الاختلافية في اللغة عادة تكمن في هذا العالم لقوة فعل المتخيل الذي يعمل من أجل إيجاد ميزة أسلوبية فريدة من نوعها في التقصّي والمتابعة نحو الثقل الشعري.

نستطيع أن نوجد قاعدة مشتركة في النصّ، وتكون من العنونة التي يرسمها عادة، ولكن هذا لايكفي في صـورة الفنّ الحديث، وذلك إذا تعددت النصّـية في النصّ الواحد، أو تعددت النصـوص الصـغيرة وكلّ نصّ يحمل عنوانا، أي أنّ هناك اختلافات في مجموعة من النصـوص، وفي هذه الحالة نطرق أبواب النظريات التي تتوازن في النصوص، فمثلا عندما نكون مع الرمزية أو نظرية الخيال، فنعرف جيدا بأنّ الشاعر ملتزم بقاعدة مشتركة مع النصوص مهما اختلفت اتجاهاتها.

يلتزم الشاعر العراقي سعد بن المظفر بعمود شعري يسوّقه حسب اتجاهات النصّ، فتارة نلاحظ بأنّ الشـــاعر يقودنا إلى ماوراء الواقع، وتارة يقودنا إلى معمله الرمزي ويتجاوب مع الوحدات الرمزية اللغوية التي تزركش نصوصه بين الحين والحين.

في يدي أثر من قهقهة القيود
وفي جسدي من رقص العصافير ارتعاش
يرتدّ ظلّي... ينغرس في الجدار
ويخون فمي صوته
حين يبتلّ الغناء بالبكاء
يا ربّ الأشياء الصغيرة
بين الزنزانة والطريق
أقفز من المقلات إلى النار في الحريق
ورؤية وجهي في العيون التي تتفجر
بالدماء
وكنت أدفن في مرايا الأشتاء آلاف النساء
وفي لمسة أستهل القصيدة بالسفر الطويل.

قصيدة: رقص العصافير – سعد بن المظفر

مهما كانت القيمة الجمالية للصـورة الجزئية (وخصـوصـا المسـتعارة) فهي تشـكل الجزء من الكلّ؛ ومن خلال هذا المنظور، لايمكن للشـاعر أن يؤسـس صـوره دون الاتكاء على عوامل سـببية للاختلاف، ومن هذه العوامل، الجمالية (الإسـتطيقا) حيث تشـكل إحدى المهام الفنية في ظهور الصـورة وتأثيرها؛ وكذلك فعل الإثارة، الذي يشكل العمود الرئيسي في تحريك الصورة، وأما التخييل والخيال، فهما من الأسس الحاضرة لطبيعة الصورة الجزئية، وطبيعة النصّ الجامع للكلّ.

في يدي أثر من قهقهة القيود + وفي جســـدي من رقص العصـــافير ارتعاش + يرتدّ ظلّي... ينغرس في الجدار + ويخون فمي صــوته + حين يبتلّ الغناء بالبكاء + يا ربّ الأشـياء الصـغيرة + بين الزنزانة والطريق + أقفز من المقلات إلى النار في الحريق + ورؤية وجهي في العيون التي تتفجر + بالدماء + وكنت أدفن في مرايا الأشـــتاء آلاف النساء + وفي لمسة أستهل القصيدة بالسفر الطويل.

إذا اعتبرنا أنّ القصيدة القصيرة (المقطع syllable)، فإنه يحوي على وحدة صوتية تأخذ بالعلو والنزول، بالإضافة إلى أنّه يتكوّن من صوت صامت متحرك، وصائد مفتوح أو مغلق. ودلالة الصوت في المقطع له أهميته من الناحية التركيبية وخصوصا أنّنا نتجه نحو الدلالة والاختلاف.

ليس بالضرورة أن يحمل الاختلاف اللغوي ضمن الرمزية، فهناك الاختلاف اللغوي الذي يشاكس المتلقي، وهناك الاختلاف الذي يبتعد عن المعنى الحقيقي المباشر، والصورة الشعرية تتكئ على هذه الاختلافات لظهور الدلالة والدلالة اللغوية ضمن النصّ.

يعتمد الشاعر العراقي سعد بن المظفر، على نوعين من الدلالة، الدلالة التلقائية، وهي حالة التطور اللغوي خارج القصدية، والدلالة التلقائية حيث يكون لها الزخم في المعاني، ويعتمد الشاعر على مخزونه المعرفي والأحداث الشعرية، مثلا: في يدي أثر من قهقهة القيود... هذا النوع من الكتابة يقودنا إلى التقائية أوّلا، ويقودنا إلى الاختلاف اللغوي ثانيا، ومن هنا نستطيع أن نقيس الدلالة التلقائية التي ظهرت في معظم الشطور المعتمدة.

وهناك الدلالة القصدية وعادة تكون توضيحية وإن اعتمدت الرمزية، فإنّنا نمتلك الرمز التوضيحي في بعض الأحيان: حين يبتلّ الغناء بالبكاء = يا ربّ الأشياء الصغيرة + بين الزنزانة والطريق

لايعتمد الشاعر من خلال توضيح دلالته الكتابية على حركة الأفعال، بل هناك حركة الجملة المركبة والتي تحوي على عدد من المفردات، وفي الصيغة التركيبية يكون لها الأثر والفعالية ضمن نظامها الجديد في النصّ، وزيادة على ذلك نلاحظ أيضا بأنّ بعض الشطور تتكئ على الفعل المركزي. حيث تعطي هذه الأفعال أو تشير إلى الدلالة الزمنية.

أخرج إلى النور يحملني الظلام على كتفيه

وروحي الهزيلة لا تجيد الهرولة

بين حشود الموتى أسمع صراخي

ترى من يذرف عليّ قصائده

من يزيح الانكسار عن حنجرتي

ليضيء وحشة الصوت

فيرنّ خلخال العذاب في أذني

محبط في مساحة الأسئلة

أمرّ بمحاذات النداء

أسفل جرح الامتلاء.

أمرّ بالأمثلة.

قصيدة: جرح الامتلاء – سعد بن المظفر

لايمكننا ان نمسك الذات التي تزخّ المعاني في النصّ المنظور، وذلك بسبب التفافها على الحدس الباطني التأمّلي، فتكون ذاتا شفافة متنقلة من معنى إلى آخر، والمخزن الذاتي يفيض بالمعاني التي تخرج في كلّ نصّ ملائم. ومن هنا نستطيع القول إنّ الشاعر يكون بين تجريد اللاوعي الذاتي، وبين تتبع الحالات اليقينية التي يرسمها من خلال فعل المتخيّل.

أخرج إلى النور يحملني الظلام على كتفيه + وروحي الهزيلة لا تجيد الهرولة + بين حشود الموتى أسمع صراخي + ترى من يذرف عليّ قصائده + من يزيح الانكسار عن حنجرتي + ليضيء وحشة الصوت + فيرنّ خلخال العذاب في أذني + محبط في مساحة الأسئلة + أمرّ بمحاذاة النداء + أسفل جرح الامتلاء. + أمرّ بالأمثلة.

تكون حركة الأفعال في بعض الأحيان تقديرية، ويكون للحركة الفعلية، حركة ضمنية، لذلك فألفاظ اللغة تتعرض لتطورات دائمة، وأكثر مايظهر (من خلال هذه التطورات) الجانب الدلالي؛ ومن هنا يكون للإدراك الحسّي بعض السمات الحركية الدلالية.

نأخذ بعض الأفعال التي اعتمدها الشاعر سعد بن المظفر في قصيدة (جرح الامتلاء)؛ أخرج، تجيد " لاتجيد " أسمع وترى؛ نلاحظ أن هذه الأفعال حرّكت الجملة، ولها أتباعها من تكملة في الجملة، وبعضها توسّط الجملة وبعضها ابتدأ بها كأصغر وحدة لغوية. لذلك فالجانب الحسّي الإدراكي له الحكم على الفعل الحركي. فيكون فهم النصّ من خلال معانيه وكائناته التي لها المقدرة على التأسيس والتواصل؛ لذلك يكون طريقة فهم النصّ كما يقول هيدغر: إنّ طريق الصعود من الفهم

الأبســتيمولوجي أي الفهم كطريقة في المعرفة، إلى الكائن الذي يمارس عملية الفهم.

يتطرّق الشـاعر، ككائن خارج الحرية وهو يعدد الأسـئلة التي لايجيب عنها النصّ، ومن هنا نسـتطيع تحديد مكان الشـاعر، حيث يكون الشـاعر مندمجا مع كائناته، بل يصــبح واحداً من كائنات النصّ طالما أنّه مع الذات الملتزمة التي نثرت علينا المعاني.

ستحضى باللهيب إذا ما صبرت

وبالمآتم والجنائز اللائقة

أعرف هذا الخيط

لا يمسك ولا أمنية واحدة

ولا أمنية بيضاء ناصعة كالماء

في الجدول الرقراق

تخيل أن قادماً فاته فرح

وأنطفأت كل المصابيح

يتقوقع على عتبة الخيبات

يطوي قلبه يقتلع مشهد التحليق

من الفضاءات

تنمو في داخله مواويل الغجر

يقترف قصائد أعتراها البكاء

يوهم هزائمه بالانتصار

في لحظة السقوط.

قصيدة: لحظة سقوط – سعد بن المظفر

نتطرق إلى النصّ من خلال المعنى والمفهوم، فقد ذكر الفيلسوف ابن سينا: باسم المقومات الذاتية؛ وهي العلاقة التي تجعل الشـاعر أن يطرح مافي ذاته، وهذه تبرهن لنا بأن المفاهيم والمعاني تنطلق من الذات الجامعة، أو الذات المتحركة الانتقالية، فعندما نكون مع مسـاحة للخيال، فقد كنا مع فعل المتخيل، وعلاقته مع الذات علاقة : إما تكون سـببية أو تكون علاقة تلقائية، باعتبار الكتابة في النقطة الأولة، لها أسـبابها واندفاعاتها وكذلك انفعالاتها، أما في النقطة الثانية، باعتبار الكتابة لها عفويتها وجاهزيتها من خلال الذات الشاعرة.

ستحضى باللهيب إذا ما صبرت + وبالمآتم والجنائز اللائقة + أعرف هذا الخيط + لا يمسـك ولا أمنية واحدة + ولا أمنية بيضـاء ناصـعة كالماء + في الجدول الرقراق + تخيل أن قادماً فاته فرح + وانطفأت كل المصـابيح + يتقوقع على عتبة الخيبات + يطوي قلبه يقتلع مشهد التحليق + من الفضاءات + تنمو في داخله مواويل الغجر + يقترف قصائد أعتراها البكاء + يوهم هزائمه بالانتصار + في لحظة السقوط.

من الممكن جدا أت تأخذ المفردات (الأفعال الحركية والانتقالية) أكثر من موقع دلالي، وذلك لأن تشـابك المعاني وتداخلها يفرض علينا بعض التقديرات، فإذا اتجهنا نحو الحركة فهناك عدة مجالات حركية ومنها: االاتجاه الرأسـي والأفقي والمنحني؛ أما اتجاه المفردة الانتقالية فتتميز أيضـا باتجاهات عديدة ومنها؛ رأسـي إلى الأعلى وإلى الأسـفل وأفقي ذهاب وأفقي إياب ومنحنية (حسـب كتاب الدلالة والحركة).

عدة افعال يعتمدها الشـاعر بين الحركية والانتقالية وكذلك أفعال الكلام، وكلها أدت تفاعلها وحملت المعاني على أكتافها والشـاعر يقودنا من حالة نفسـية (اللغة النفسية) إلى حالة التأمل والمتعة الاستقرائية، فمثلا:

ستحضى باللهيب إذا ما صبرت = أعرف هذا الخيط + لا يمسك ولا أمنية واحدة... فحالة الشـاعر التفكرية هي حالة الأمل والتأمل، ولكن في نفس الوقت يتطرق إلى اليأس، وربما اتجه بهذا الاتجاه حسـب حالته التي يعاني منها، وتفريغه للمعاناة على شـكل نصّ، تخفف منه هذه المعاناة كي يتجه من جديد بين الترحال والاسـتقرار عندما أشـار إلى حالة الغجر، والمعروف عنهم بأنهم لايسـتقرون بأرض معينة.

إنّ حالة الضـجر ومتعة الحزن قد ظهرتا من خلال قصـيدة (لحظة سـقوط) وهي لحظة دخول الشاعر إلى معاناة وطقوس جديدة لم يمارسها من قبل.

نصوص الشاعر العراقي سعد المظفر

رقص العصافير

في يدي أثر من قهقهة القيود
وفي جسدي من رقص العصافير ارتعاش
يرتدّ ظلّي... ينغرس في الجدار
ويخون فمي صوته
حين يبتلّ الغناء بالبكاء
يا ربّ الأشياء الصغيرة
بين الزنزانة والطريق
أقفز من المقلات إلى النار في الحريق
ورؤية وجهي في العيون التي تتفجر
بالدماء
وكنت أدفن في مرايا الأشتاء آلاف النساء
وفي لمسة أستهل القصيدة بالسفر الطويل.

جرح الامتلاء

أخرج إلى النور يحملني الظلام على كتفيه
وروحي الهزيلة لا تجيد الهرولة
بين حشود الموتى أسمع صراخي
ترى من يذرف عليّ قصائده
من يزيح الانكسار عن حنجرتي
ليضيء وحشة الصوت
فيرنّ خلخال العذاب في أذني
محبط في مساحة الأسئلة
أمرّ بمحاذاة النداء
أسفل جرح الامتلاء.
أمرّ بالأمثلة.

لحظة سقوط

ستحضى باللهيب أذا ما صبرت

وبالمآتم والجنائز اللائقة

أعرف هذا الخيط

لا يمسك ولا أمنية واحدة

ولا أمنية بيضاء ناصعة كالماء

في الجدول الرقراق

تخيل أن قادماً فاته فرح

وأنطفأت كل المصابيح

يتقوقع على عتبة الخيبات

يطوي قلبه يقتلع مشهد التحليق

من الفضاءات

تنمو في داخله مواويل الغجر

يقترف قصائد أعتراها البكاء

يوهم هزائمه بالأنتصار

في لحظة السقوط.

المتخيل وتحريرالمحسوس
في نصوص الشاعر العراقي الراحل
د. سعد الصالحي

يرافق المتخيل فعل المحسوس في التصورات التي تنتاب الشاعر، ويرافقه أيضا في تشـييد الصـور الذهنية المقروءة، وهناك نسـب معينة للمحسـوس وهو يؤدي مهمته وتدخلاته مع فعل المتخيل، فإذا تدخل بشـكل كلي فسـوف يسـيطر على المساحة الذاتية، لذلك معظم تحركاته هي تحركات جزئية إلى جانب فعل المتخيل ليؤديا مهامهما في الهدم والبناء وإيجاد لغة خاصة في التفكر الشعري، حيث يذهبا إلى التلقائية والتلقائية الذاتية، هذه المهام في حالة تحولات الذات من الذات العادية إلى الذات الحقيقية والتي تميل إلى الثقل الشـعري في النصّ الشـعري الحديث..

يتحرر المحسوس عندما يتجه باتجاهات عديدة وله أبعاده في رصد الموضوع الذاتي فالعلاقات التي يبنيها علاقات داخلية وعلاقات خارجية.. فالمحسـوس ينظر إلى القدرة الخيالية ويقتحم أبوابها ليؤثر على الحس الداخلي، وله القدرة على التفاعل مع البعد الجمالي الحسـي، وهيكيلة البناء بين الصـورة والمادة، إذ أنّ تحركاته الخارجية ترصد المادة أولا وترصد الأبعاد البصرية، فالمحسوس البصري هو واحد من الاشـتغالات الخارجية في تقدير الأبعاد وتقريب الأشـياء البعيدة.. إنّ التفاعلات ضـرورية ومطلوبة، كتفاعل الذات مع الموضـوع، وتفاعل المحسـوس مع الصـور، والتفاعل بين اللغة ومحيطها، والتفاعل بين الواقع والعقل، أي نقل الأبعاد المعقولة والضـرورية من خلال التصـوير الخارجي، أما بالنسـبة للغة ومحيطها، فالاندماج ضرورة من ضرورات التفاعل بينهما..

ليس أمامنا ثوابت نذكرها، اعتبارا من الدلالة الذاتية المفتوحة وإلى انفتاح المتخيل الذي ترسـمه الذات، وخير رفيق له، هو المحسـوس (ولو أنّه يعمل بشـكل جزئي

عند ظهور المتخيل)ولكنه يرافق المتخيل في الأبعاد الذاتية وتعدد الصور الحسية التي لها الأثر والفعالية في النصّ الشعري الحديث..

نذهب مع الشاعر العراقي الراحل د. سعد الصالحي، والذي له وقفاته النصية في دعم قصيدة النثر، خصوصا أن الشاعر رحل دون أن يكمل مشاريعه الأدبية ومنها الشعرية بالخصوص، لذلك ومن خلال الأبعاد الذاتية لدى الشاعر سنكون مع البعد الخيالي وأبعاد المحسوس وتدخلاته في الإدراكيات والتفكر والتذكر وكيفية حجم النصّ وعلاقاته بالمعاني والتأويلات والتبدلات الاستعارية والتشبيهية..

تُرى
من أخرج الأعراب لذي قار
من قمقم الصحراء
بدرا ؟

حين وقفَ أمام جدارٍ من رؤاه
... ...
يرى بعضَ وجههِ هدراً
وكلَّ ما تَبَقَّى
نزيفاً..
للميـــــــاه ؟

قالَ:
اليومَ أتممتُ عليكم حزنَ الخليجِ
وغربةَ الأنهارِ في ثغر السوادْ
... ...
ثمَّ
غ
ا
د
ر

من قصيدة : أتممتُ عليكم – د . سعد الصالحي

إنّ العمل النصـــي، رؤية تأســـيســـية غير تقليدية تتمتع بمســـاحة من بنية لغوية توليدية؛ لذلك تعتدي الجمل على بعضـــها بمكونات متقاربة، وفي حالة الاختلاف تبدأ الجملة بمطلع جديد لبنية صغيرة جديدة، وهذا مالاحظناه في نصوص الشاعر العراقي الراحل ســـعد الصـــالحي، حيث شـــكلت انتقالاته بين المعاني من خلال عنصـــر المتخيل برفقة المحســـوس ليتوصـــل إلى الحس الجمالي ويطرق أبواب منظومة الدهشة..

ثُرى + من أخرج الأعراب لذي قار + من قمقم الصحراء + بدرا ؟ + حين وقفَ أمام جدارٍ من رؤاه

يرى بعضَ وجههِ هدراً + وكلَّ ما تَبَقَّى + نزيفاً. للميـــــــاه ؟

قـالَ: + اليومَ أتممـتُ عليكم حزنَ الخليجِ + وغربـةَ الأنهـارِ في ثغر الســـوادْ ثمّ = غ + ا + د + ر

كأننا أمام ثلاثة نصوص حرّرها الباث من الذات وأطلقها للآخرين، وفي نفس الوقت لازمت اللغة الشـعرية الإبلاغية النصـوص الثلاثة، مرافقة فعل المتخيل، فأصـبح لدينا، فعل المتخيل + اللغة الإبلاغية، فالمرافقة هنا مرافقة المحســـوس الجزئي، وذلك لأن الشاعر ومن خلال البعد الحسي الداخلي مال إلى محافظة ذي قار، وهي من المحافظات المهمة في جنوب العراق، وقدمت الشـــهداء تلو الشـــهداء.. إذن برهنة المحســـوس وظهوره إلى جانب فعل المتخيل، اســـتطاعا أن يوجدا ناصـــية للاتكاء عليها..

كلّ نصّ يحيلنا إلى موضوع، ومن خلال الموضوع يحيلنا إلى بعض الأشياء، مثلا: النصّ الأول، كان موضـوعه محافظة ذي قار، وعلاقتها بالصـحراء، أي هناك بعض الأشياء ضمن الموضوع وكذلك الجدار، والذي وظفه الشاعر ضمن موضوع نصي، كأننا أمام تأويل محذوف، في الوقت الذي أظهر لنا الشاعر الممكنات التي تدور من حوله .. في النصّ الثاني؛ تعليل دلالي ينســـاق خلفه الشـــاعر، فالعلاقة هنا بين الشـيء المدلول في الداخل، وبين الشـكل الدال في الخارج .. في النصـين الثالث والرابع، اعتمد المؤجلات، فعندما غادر، قد أتمم حزن الخليج، ولكن ماذا بعد عودته.. المؤجل يعني أنّ هناك الشـــيء المحذوف، والموضـــوع المؤجل، قد يظهر أو قد لايظهر، فالمحذوف من النصّ يعطي انفرادية للنصّ لايديره إلا الشـــاعر وهو المالك الأساسي وما يقدمه لنا من أبعاد في المنظور الشعري..

على خط النظرِ حين اقتحمَ الحلم - بيننا - صعلوكٌ أصلعٌ بنابٍ وحيد
سَألَنا:
هل من مزيدْ ؟
فصحونا بتمتماتِ مصريٍّ على بغداد
وتيهِ خطواتٍ له ،في شارع الرشيد.

قلتُ:
هل ستدلُّ البصمات عليهِ
أم قوافي شعرهِ البالغة من العمرِ جدرانَ حاناتهْ ؟
لكنّي تلبّثْتُ
أستمتعُ بهطول الجداولِ
فلا أتذكر قمةً..

ولا أتوددُ إليه مرتاباً أنه استقبلني بالورودِ
وهو الصارخُ

هاأنذا قادمٌ إليكَ وأنتَ الخائفُ مما لا أريد.

من قصيدة : في رماده الأخير – د . سعد الصالحي

الصور الشعرية لها مساحتها التحررية لكي تمتد صورة أثر صورة أخرى، كما تمتد المعاني من جملة إلى جملة أخرى، لتكتمل البنية الكبيرة بواسطة جزئيات الصور الشعرية الصغيرة ويكون الباث قد حقق جزءا من التأويلات التي رصدها في العمل القصائدي.. حيث أنّ المتخيل يبني منظوره على المختلف، والمختلف يرافق الصور الشعرية المناسبة لجسد النصّ..

على خط النظرِ حين اقتحمَ الحلم - بيننا - صعلوكٌ أصلعٌ بنابٍ وحيد + سَألَنا: + هل من مزيدْ ؟ + فصحونا بتمتماتِ مصريٍّ على بغداد + وتيهِ خطواتٍ له ،في شارع الرشيد.

قلتُ: + هل ستدلُّ البصمات عليهِ + أم قوافي شعرهِ البالغة من العمرِ جدرانَ حاناتهْ ؟ + لكنّي تلبّثْتُ + استمتعُ بهطول الجداولِ + فلا أتذكر قمةً.. + ولا أتوددُ إليه مرتاباً أنه استقبلني بالورودِ + وهو الصارخُ +هاأنذا قادمٌ إليكَ وأنتَ الخائفُ مما لا أريد.

لابأس إذا ذهبنا إلى الوجه المؤجل من النصّ بواسطة الأسئلة التي طرحها الشاعر في جسد النصّ، تلك الأسئلة لاتجيب عنها العنونة، باعتبارها مستقلة، ولكن كلّ سؤال شكل منظورا مستقلا ضمن جسد النصّ ليؤدي إلى تأويل جديد، يقول د. مصطفى ناصف : ((**التساؤلات المستمرة لبّ التأويل. وهي أهم بكثير من قضية مفردة أو طائفة من القضايا التي تتباهى بما بينها من تساند. التأويل يمحو ويثبت. صناعة التأويل يجب أن يأخذها سحر التقرير والتحيّز. – ص 12 – نظرية التأويل – د. مصطفى ناصف**)).. تأجيل التأويل يرسم فراغا لسؤال، والسؤال هو الذي يملأ الفراغات المؤجلة، لذلك عندما تثار الأسئلة، فالنصّ يؤدي إلى بعد فلسفي..

لم يعتمد الشاعر على الضمائر الدالة على " الأنا " بل وظف مفردة دلت على الجماعة من خلال الضمير المتصل " صحونا "، ومن خلالها دلّ النصّ على رؤية جماعية وليست انفرادية، وخصوصا ماطرحه على المتلقي من أبعاد لبعض مناطق بغداد المزدحمة بالمصريين في السبعينات ومنها : شارع الرشيد وسيد سلطان علي.. وكانوا يبيعون ويشترون وينامون في هذه المناطق ومجاوراتها..

طرح الشاعر بعض المفردات الدالة والتي حرّكت النصّ ولم تجعله حبيس معناه، بل كانت رؤيته الانفتاحية التي أجابت عن تلك الساؤلات.. فالأفعال : تلبثت، استمتعُ وأتودد، كلها أفعال دلت على الناطق ليوجهها ويجعلها جزءا من المنطوق، حيث أنّ الشاعر عندما رسم الأسئلة كأنه طرح المطلوب (إثباته المغيب).. فعندما طرح الأشياء بالمسميات، قابلته دلالات ذاتية دعمت الجملة الشعرية لكي تستمرّ بالتواصل، حيث أنّ الذات تتدخل بالإدراكيات وكذلك باللغة الإدراكية؛ وخصوصا ماظهر لنا هنا بأنّ الشاعر كان محاورا، حاور المتلقي من خلال بعض المعاني التي تزامنت مع التتابع الحركي للذات العاملة لتفرض قدرتها الكلامية ضمن القول الشعري المطروح..

وأسرفتُ بالنبيذِ
فلاحَ لي صبيٌّ
يلوِّحُ بالألقابِ على قارعة اللصوصِ
بانتظارٍ من استطاب السكوتَ ليحيا
ويدفعُ الأربابَ للنعيم..
فتشرئب نياق الحزنِ بالأعناقِ

وكذاك العنادلُ معي
لا تسكن الصحراء والشواهينُ فيها محض قسوة.

ترى هل فتحتُ باب الظلِّ
فوجدتُ النورَ في أرضٍ حرام ؟
أم أحصيتُهُم في قنابرِ التنويرِ
وعدتُ بالشهداءِ خاليَ السطوع!..

من قصيدة : في رماده الأخير – د . سعد الصالحي

إنّ لدى الشاعر سعد الصالحي؛ إجراءً خاصا بالتأويل الذاتي التفاعلي، لذلك فهو ينتمي إلى ممارسة فعلية عندما يكون باتفاق تام مع الذات، فالأفكار متواجدة، ومتواجدة بشكل دائم، ولكن ترجمة الذات واشتغالاتها تحتاج إلى تهيئة لكي ترسم مساحة ملائمة لتلك الأفكار والاشتغالات بأرضية صالحة وعناوين لها مؤثراتها كرسالة يبعثها للآخر.. لذلك عندما تكون المرسلة جاهزة، فالرسالة لابد أن تحوي على الكثير وما يجود به الشاعر؛ مثلا صنع الفضاء النصّي، يتحقق من خلاله عدة مسارات وتبادلات وإيجاد العمق الخيالي لمكونات المتخيل الذي يبتعد عن القلق الذاتي، ويتسع كلما اتسعت الرؤى، ويعمل كلما تهيأت الذات واتجهت نحو التغيرات.. فميدان المتخيل تستقبل التفاعلات، ويكون النصّ الشعري ذلك الفضاء بمساحة غير محدودة؛ كي يطلق أدواته التفاعلية مع كلّ جملة يرتديها..

وأسرفتُ بالنبيذِ + فلاحَ لي صبيٌّ + يلوّحُ بالألقابِ على قارعة اللصوصِ + بانتظارِ من استطاب السكوتَ ليحيا + ويدفعُ الأربابَ للنعيم.. + فتشرئب نياق الحزنِ بالأعناقِ + وكذاك العنادلُ معي + لا تسكن الصحراء والشواهينُ فيها محض قسوة.

ترى هل فتحتُ باب الظلِّ + فوجدتُ النورَ في أرضٍ حرام ؟ + أم أحصيتُهُم في قنابرِ التنويرِ + وعدتُ بالشهداءِ خاليَ السطوع!..

يتحول المعنى بعد دخول الشاعر إلى خيال النبيذ، فالحالة اختلفت من خلال هذه التحولات، فأصبح لدينا خيال الذات ورسوماتها المتجهة نحو الشعرية، ورسومات الخيال النبيذي المتجهة نحو الأحلام والرؤى الجديدة التي تخيلها الشاعر

في مســاحة الذات الجديدة.. لا نســتطيع القول إنّ هناك ذاتا إضــافية، فهي نفس الذات اشــتغلت على حالتين، حالة النبيذ واندفاعاته الخيالية وحالة الذات التي رسمت مساحة من الخيال لكي تتحرك في الفضاء القصائدي.. ولكن نستطيع أن نقول إنّ هناك خيالا إضافيا طرأ على الشاعر، وهي حالة مؤقتة وليست دائمة، وفي نفس الوقت تواجه هذه الحالة الإضافية، حالة الذات الأساسية ..

إنّ المشترك الخيالي الإضافي، حقق بعض الإضافات للمعاني؛ وأنهى الباث تلك الإضافات باشتراكها مع المشترك الأساسي.. بواسطة المشترك الخيالي الإضافي توصل الشاعر إلى إيحاءات فقد قال :

أســرفت بالنبيذ = فلاح لي صــبيّ .. وهي حالة غير مؤكدة، فالخيال البصــري كان متفاعلا بين الإيحاء، وبين تواجد ذلك الكائن..

كائن المتخيل اشــتغل باتجاهين، بينما اشــتغل المحســوس الذي رافق المتخيل باتجاه واحد (فتشــرئب نياق الحزنِ بالأعناقِ) وكذلك الجملة الأخيرة والتي تحتاج إلى محسوس بصري كي يرى الشواهين..

الانتقال النصي داخل القصيدة هو الحفاظ على ديمومة المعاني من جهة، وعلاقة المحسوس بتلك المعاني من جهة أخرى، لذلك عندما انتقل الشاعر وفصل المعنى الأول، كان قد دخل منطقة الفلاش باك، وتذكره بالشـهداء، فأضـاف للنصّ الأول اتجاها ثالثا يعمل مع المتخيل والمحسوس..

أتممتُ عليكم

ثُرى
من أخرج الأعراب لذي قار
من قمقم الصحراء
بدرا ؟
حين وقفَ أمام جدارٍ من رؤاه
... ...

يرى بعضَ وجههِ هدراً
وكلَّ ما تَبَقّى
نزيفاً..
للميــــــاه ؟
قالَ:
اليومَ أتممتُ عليكم حزنَ الخليج
وغربةَ الأنهارِ في ثغر السوادْ
... ...

ثمَّ
غ
ا
د
ر

في رماده الأخيرِ

على خط النظرِ حين اقتحمَ الحلم

- بيننا - صعلوكٌ أصلعٌ بنابٍ وحيد
سَألَنا:
هل من مزيدْ ؟
فصحونا بتمتماتِ مصريٍّ على بغداد
وتيهِ خطواتٍ له ،في شارعِ الرشيد.

قلتُ:
هل ستدلُّ البصمات عليهِ
أم قوافي شعرهِ البالغة من العمرِ جدرانَ
حاناتهْ ؟
لكنِّي تلبّثْتُ
أستمتعُ بهطول الجداولِ
فلا أتذكر قمةً..
ولا أتوددُ إليه مرتاباً أنه استقبلني بالورودِ
وهو الصارخُ

هاأنذا قادمٌ إليكَ وأنتَ الخائفُ مما لا أريد.

وأسرفتُ بالنبيذِ
فلاحَ لي صبيٌّ
يلوِّحُ بالألقابِ على قارعة اللصوصِ
بانتظارٍ من استطاب السكوتَ ليحيا
ويدفعُ الأربابَ للنعيم..
فتشرئب نياق الحزنِ بالأعناقِ
وكذاك العنادلُ معي
لا تسكن الصحراء والشواهينُ فيها محض قسوة.

ترى هل فتحتُ باب الظلِّ
فوجدتُ النورَ في أرضٍ حرام ؟
أم أحصيتُهُم في قنابرِ التنويرِ
وعدتُ بالشهداءِ خاليَ السطوع!..

....

يناير 2017
(المرتد / مجموعة شعرية قيد الرؤيا)

الممكنات والمعاني

في قصيدة.. سلمان داود محمد إلى أين ؟

للشاعر العراقي منذر عبد الحر

إنّ الممكنات هي الأشياء المنظورة، وتتعلق بالحدث المكاني مع ملائمة نصّية بالرغم من اختلاف المدلول؛ وإذا كنّا مع مدلولين، فالأول يعني لنا الاختلاف، والثاني يعني لنا التأجيل أو إرجاء المعنى، وقد أكد جاك دريدا على الكتابة وكتابة الاختلاف، وذلك فقد اعتنى بالعلامات ومن الممكن أن تكون تلك العلامات مكررة (ماجدوى دريدا بتمسـكه بالكتابة إلى هذا الحد؟ لأن العلامة المكتوبة، لديه، تتميز بأنها أولا، يمكن أن تتكرر رغم من غياب سـياقها. وأنّها ثانيا، قادرة على تحطيم سـياقها الحقيقي، كي تقرأ فضـاء للمعنى بوجهين: قابليتها للانتقال إلى سـلسـلة جديدة من العلاقات، وقدرتها على الانتقال من مرجع حاضـر إلى آخر. — جاك دريدا ومغامرة الاختلاف — د. محمد حافظ دياب).

ننظر إلى الأشـياء عندما تنزاح بفعل الكتابة عن معانيها الحقيقية، وننظر إلى الأشـياء عندما تحتفظ بالمعاني، والموت شـيء من الأشـياء، ولكن ليس مهمتنا القبض عليه وترتيبه بعلاقات، فالمفردة مفروضـة في الحياة التي نعيشـها، ونكون مع الكتابة وما كتبه الشـاعر العراقي منذر عبد الحر، على أثر وفاة الشـاعر العراقي سـلمان داود محمد. وقد حملت القصـيدة عنوان (سـلمان داود محمد إلى أين ؟)، الراحل لاينطق مرة ثانية، ولكن ماتركه من إرث هو المنطوق الأول والذي يحلّ محله عندما يكون في الأبدية.

عندما يكون النصّ إخباريا أو سؤالا عمّا يخصّ النطق، وبمعناه اللغوي (الكلام)، أي أن يتحول الفعل الإخباري إلى سـؤال، والسـؤال إلى نطق، والنطق إلى قول شعري؛ ومن هنا نقيس اللحظة التي كتبها الشاعر مستفسرا عن اللاجواب، حيث يبقى المعنى الفلسـفي يخصّ التفكير. وهذا ما كتبه الشـاعر العراقي منذر عبد الحر، متسائلا عن الرحيل، أي أنّه دخل مركزية التفكر بشاعر قد فقدناه ولم يعد.

لن أترك غمامات الليل

عائمةً في نار الصمت

ولن أترك سهام الفجيعة

تنال من حروفي

هل مللت الانتظار يا سلمان ؟

أعرف أن بك لوعةً

هي...

اشتياق غريق لقشّة صارت بعيدة

من قصيدة: سلمان داود محمد ... إلى أين ؟ - منذر عبد الحر

إنّ الإشـــارة إلى الرمزية من الممكنات الكتابية، وهي حالة من حالات الكيفية والتمتع بها بمســلكين، المســلك الرمزي المادي، وتبدلات المادة والتي تؤدي إلى الإحساس كتفسير فسيولوجي، والمسلك الثاني، هو المسلك في إحالة الموضوع الذي يمتد ليشـــمل حالة حيوية وما هو فيزيائي؛ والممكنات التي تراود الشـــاعر بشـكل عام كثيرة، ولكن نلتزم بما قدمه الشـاعر العراقي منذر عبد الحر، في غياب قامة شعرية عراقية (سلمان داود محمد) الذي غيبه الموت على أثر مرض عضال.

لن أترك غمامات الليل + عائمةً في نار الصـمت + ولن أترك ســهام الفجيعة + تنال من حروفي + هل مللت الانتظار يا سلمان ؟ + أعرف أن بك لوعةً + هي... + اشتياق غريق لقشّة صارت بعيدة

الكيان النفســي بصــفته دالة معتمدة في الأنســاق الممكنة يُظهر للمتلقي الصــيغة الكامنة في النفس، لذلك فحالة موت شــاعر عزيز على أصــدقائه ومحبيه، ليس بالأمر السـهل، ومن هنا يؤسـس الشـاعر كما أسـس الشـاعر العراقي منذر عبد الحر كيانا نفسيا وراح يدمجه بالمعاني؛ لن أترك غمامات الليل.. الشاعر أراد أن يحاسب غمامات الليل، ولكن في نفس الوقت عندما صــاغ ســؤاله: هل مللت الانتظار يا ســلمان ؟.. هو الخطاب من خلال المخاطبة، فهو ينظر إليه مازال على قيد الحياة،

فالارتباط الوثيق الذي ربطه الشاعر، الحياة التي مازال يحفل بها الآخرون، والموت الذي (أختاره) سلمان، علما أن سلمان لم يختر الموت بل الموت اختاره.

حفزوك...

سعد الصالحي

وحسين سرمك

و عريان السيد خلف

وأحمد يعقوب

ومحمد علوان جبر

وحميد الربيعي

ووووووو

كلهم..

يريدونك تقرأ عليهم

ما تبقى من علامتك الفارقة

انزل إليهم من غيمتك الأرضية

من قصيدة: سلمان داود محمد ... إلى أين ؟ - منذر عبد الحر

تكون الدلالة الجامعة، المولدة الأساسية للجمل المتواصلة، فمثلا تعدد المدن ودلالاتها وتعدد الاسماء ودلالاتها، ومن خلال هذا المنظور، ينتمي الشاعر عادة إلى إسناد أساسي في توليد المشهد النصّي، وبما أن النصّ يتكون من عدة مشاهد، فالنتيجة التي تواجهنا، (المولد الأساسي للنصّ).

حفزوك... + سعد الصالحي + وحسين سرمك + وعريان السيد خلف + وأحمد يعقوب + ومحمد علوان جبر + وحميد الربيعي + ووووووو + كلهم.. + يريدونك تقرأ عليهم + ما تبقى من علامتك الفارقة + انزل إليهم من غيمتك الأرضية

يعدد الشاعر منذر عبد الحر من خلال تعدد اسماء شعراء وكتاب قد رحلوا وسبقوا الشاعر سلمان داود محمد، هذه التعددية للاسماء تواجهنا كمعاني ناطقة،

وخصـوصـا أنّه ذكر مجموعتين شـعريتين للشـاعر الراحل وهما (علامتي الفارقة و غيوم أرضية) وهي متواجدة بأعماله الشعرية الكاملة؛ فقد وضفها الشاعر منذر عبد الحر كمعنى تلتقي مع فكرة؛ فـالمعنى: ارتبـاط بين الكلمـة والفكرة كمـا يرى دي سوسير.

لاشـــيء مطلق؛ فالبنية المعتمدة، بنية تحفيزية بالالتجاء نحو شـــاعر فقد حياته، وهناك من سـبقوه ومن سـيلحقه، وهي سـمة الحياة التي نعيشـها؛ ولكن الوظيفة التي أراد دمجها الشـــاعر، هي وظيفة المفهوم الانتباهي، أي نبه الآخرين على موت شاعر مبدع، شاعر أعطى لقصيدة النثر الكثير، وفي نفس الوقت كانت مشاريعه لم تنته، إلا أنّه؛ رحل صاحب النصّ، وبقي النصّ لايموت.

من يصدِّق أن أعمارنا

التي ياما نشرناها

على حبل غسيل الوطن

جفّ عليها الأمل

وماتت عليها فواخت أحلامنا

وانطفأت فيها شموع السنين ؟

من قصيدة: سلمان داود محمد ... إلى أين ؟ - منذر عبد الحر

النصّ نســيج تأملي، يبعث البهجة الحياتية، ولكن الذي يواجهنا بعض التذكير باسماء شعراء قد رحلوا، وبعض الكتاب تربطنا معهم علاقات طيبة، وخصوصا أنّ الشـــاعر " الباث " منذر عبد الحر، والذي عمل على الانســجام النصّــي من خلال الأمل والتأمل. (نحو النصّ يراعي في وصـفه وتحليلاته عناصـر أخرى لم توضـع في الاعتبار من قبل، ويلجأ في تفســيراته إلى قواعد دلاليلة ومنطقية إلى جوار القواعد التركيبية، ويحاول أن يقدم صياغات كلية دقيقة للأبنية النصّية وقواعد ترابطها. — علم النصّ — سعيد حسن بحيري — ص 119).

من يصـدِّق أن أعمارنا + التي ياما نشـرناها + على حبل غسـيل الوطن + جفّ عليها الأمل + وماتت عليها فواخت أحلامنا + وانطفأت فيها شموع السنين ؟

العالم لاينفصل عن فهم كينونتنا؛ فالعالم أكبر من الممكنات الذهنية، لذلك فإنه يمتلك المعنى، المعنى الذي يكوّن الغاية والغاية التي تمنحنا الوسيلة، فالوجود الذي تكلم عنه الشاعر، وجود العالم رامزا به من خلال الـ (نحن) وبين هذه اللغة ولغة الكون، نستنشق ولو القليل من التأمل الفردي بين الجميع.

بالأمس ...

تنهّد إبراهيم الخياط

وهو يرى دموعنا تغسل ركام قبره

وقف بيننا وهو يقول لا تحزنوا

أنا في علياء المعنى

وأنتم لا تعلمون

أنّني استعد لاستقبال شاعر

عجن طين الوجع بخمر الألم

من قصيدة: سلمان داود محمد ... إلى أين ؟ - منذر عبد الحر

ليس الشاعر خارج المفاهيم عندما يستحضر بعض الشخصيات؛ فالمفهوم الذي رسمه من خلال المعنى، كان مفهوما معرفيا خزنته الذات والعالم الذي حولها، وحضر الآن من خلال الرسم باللغة التي قادتنا إلى توترات المغيّب (الموت)؛ ونعتبرها حالات إنتاجية للخطاب الواقعي الذي مرّ بفجيعة أو بحزن.

بالأمس ... + تنهّد إبراهيم الخياط + وهو يرى دموعنا تغسل ركام قبره + وقف بيننا وهو يقول لا تحزنوا + أنا في علياء المعنى + وأنتم لا تعلمون + أنّني استعد لاستقبال شاعر + عجن طين الوجع بخمر الألم

التغييرات المادية والفيزيائية تعتبر تغييرات رمزية، كذلك التغيير الحسّي، فغياب أحدهم، غياب لرمز من الرموز التي كنّا نناشدها وكان الأخير بيننا، ومن هنا فقد أشار الشاعر إلى الشاعر العراقي الراحل ابراهيم الخياط، وقد جعل عملية الارتباط تخضع للتغييرات؛ فالغائب كان مستعدا لاستقبال شاعر حاضر، وقد غيّبه الموت،

أي أنّه، قد اسـتطاع الشـاعر أن يميز بين مظهرين للرمز، الأول رمز اتحاد الأدباء؛ صديقا وشاعرا، والثاني مبدع قصيدة النثر في العراق.

إلى أين يلجأ صعاليك المدينة

وأنت غائب

قل لهم شيئاً

إنهم ينتظرونك

لا يصدقون أنّك تلوّح لهم

بينما يهيل أحباؤك التراب عليك

إلى أين يا صديق الأوجاع

وشذى النقاء

إلى أين يا ربيب السلام

الخارج من الحروب بصمت جريح

إلى أين يا سلمان ؟

من قصيدة: سلمان داود محمد ... إلى أين ؟ - منذر عبد الحر

عندما تُثار الأسـئلة، فهناك مادة تواصـلية، ولكن في بعض الأحيان لانسـتطيع أن نحصل على أجوبة، ومثلها مثل التيه في اللامكان؛ لذلك يدعو الشاعر على التركيز العقلي، الذي على ضوء ذلك تم بناء المقاطع الشعرية التي خصّت الشاعر الراحل سلمان داود محمد.

إلى أين يلجأ صعاليك المدينة + وأنت غائب + قل لهم شـيئاً + إنهم ينتظرونك + لا يصـــدقون أنّك تلوّح لهم + بينما يهيل أحباؤك التراب عليك + إلى أين يا صـــديق الأوجاع + وشـذى النقاء + إلى أين يا ربيب السـلام + الخارج من الحروب بصـمت جريح + إلى أين يا سلمان ؟

إذا أخذنا الحضن السيميوطيقي لبورس، والتي تعني للمتلقي الدلالة الحقيقية، وفي نفس الوقت اتجه بورس وحضـن في سيميوطيقاه ثلاثة أبعاد ومنها : البعد الرتكيبي

(النحوي)؛ والبعد الوجودي الدلالي؛ والبعد المنطقي التداولي. ومن خلال هذه الأبعاد الثلاثة نلاحظ أن الشـاعر تداول الأسـئلة المطروحة لدى الآخرين ودسّـها بنصّ يرثي به الشاعر العراقي سلمان داود محمد وهو يسأل: سلمان داود محمد إلى أين ؟

سلمان داود محمد ... إلى أين ؟

لن أترك غمامات الليل

عائمةً في نار الصمت

ولن أترك سهام الفجيعة

تنال من حروفي

هل مللت الانتظار يا سلمان ؟

أعرف أن بك لوعةً

هي ...

اشتياق غريق لقشة صارت بعيدة

تريد إكمال جلستهم

يا..... لطيبتهم

حفزوك...

سعد الصالحي

وحسين سرمك

و عريان السيد خلف

وأحمد يعقوب

ومحمد علوان جبر

وحميد الربيعي

ووووووو

كلهم..

يريدونك تقرأ عليهم

ما تبقى من علامتك الفارقة

انزل إليهم من غيمتك الأرضية

يا للهول

نحن نبكي

وهم يضحكون

نحن نقيم مأتما

وهم يحتفلون بك

....

من يصدِّق أن أعمارنا

التي ياما نشرناها

على حبل غسيل الوطن

جفّ عليها الأمل

وماتت عليها فواخت أحلامنا

وانطفأت فيها شموع السنين ؟

بالأمس ...

تنهّد إبراهيم الخياط

وهو يرى دموعنا تغسل ركام قبره

وقف بيننا وهو يقول لا تحزنوا

أنا في علياء المعنى

وأنتم لا تعلمون

انني استعد لاستقبال شاعر

عجن طين الوجع بخمر الألم

ليطلق ازدهارات المفعول به

وواوي الجماعة

وينسج للجميع بساط محبة

من شغاف قلبه

ارفعوا سلمان على اكتافكم

لفوه بالورد

وبقايا البلاد

....

لا أدري ....

كيف يجري دجلة غداً

وكيف يفتح الصباح نوافذه

وكيف تنفض الأشجار غبار الليل

عن أغصانها

لتستعد لزقزقات جديدة

كيف تغدو بغداد

وسلمان ليس فيها ؟

....

من يفتح باب (مكتب الإنسان) بعدك ؟

من يقدم للمتسولين الصغار وجبات طعامهم

من في كل صباح

يرمي في الموج رسائل حب

تحمل فيض الطيب

ليغتسل به أصدقاؤك في الجنوب

إلى أين يلجأ صعاليك المدينة

وأنت غائب

قل لهم شيئاً

إنهم ينتظرونك

لا يصدقون أنّك تلوّح لهم

بينما يهيل أحباؤك التراب عليك

إلى أين يا صديق الأوجاع

وشذى النقاء

إلى أين يا ربيب السلام

الخارج من الحروب بصمت جريح

إلى أين يا سلمان؟

البنية القولية
في بعض نصوص الشاعر المغربي
مبارك وساط

نتجه نحو القول الطبيعي والقول اللاطبيعي؛ فالكلمات التي يوظفها الشـاعر هي علامات دالة، تنزاح عن طبيعة عملها من خلال الجمل المركبة، ولا يمكننا أنت نضـمّن الكلمة المفردة بانزياح عن معناها إلا من خلال التركيب، فعندما نقول بندقية، فهي دالة على معناها المباشر، ولكن عندما نقول بندقية شابة، أي مازالت بقوتها. هذا التركيب أزاح المعنى الأساسي للكلمة؛ وكذلك أعطى معنى إضافي وهو المعنى التركيبي الجديد، وكذلك إذا قلنا حمامة، فالحمامة ترمز إلى السـلام عندما رسـمها بيكاسـو، ولن نتوقف هنا، فالمعنى الجاهز غير كافي في المنظور الشـعري، فإذا قلنا حمامة معاقة، أي أنّ هناك شـلل في عملية السـلام، وهكذا نقيس الفرق بين القول الطبيعي الذي لايتجه إلى موضـوع، والقول اللاطبيعي الذي يتجه إلى موضوع وأكثر.

من خلال البنية القولية للنصّ، هناك التصـور الطبيعي والذي يحوي على طبيعة الأشـياء الملموسـة وغير الملموسـة، وهناك التصـور مافوق الطبيعي، والذي عادة يكون من ابتكارات الشـاعر الذي يغرق بتفكر عميق حيث تظهر الذات الطبيعية والتي تتجاوز طبيعتها، ومن الممكن جدا أن يكون في حقل اللامعنى حسـب تصوراته الخيالية التي تجعل الذات المباشرة في منطقة الأفيون.

لاتظهر الجمالية إلا من خلال التصـورات وحركة فعل المتخيل، وتكون اللغة باختلاف وتناقضات تؤدي إلى تناقضات في المعاني أيضا، لكي يتوقف الشاعر عند نقطة مهمة، وهو إجراء اللاوعي الكتابي، والذي ينسـاب من خلال حقيقة المعاني ويجر مافي النفس من قصـدية وجمل كتابية لتكون تحديا آنيا ضـمن اللامألوف؛ وهي الآلية التي ننوي الوصول إليها ضمن البنية القولية للنصّ الشعري.

من شَعري طارت فراشات

يمكنها أن تلسع وتُدمي

ومتى أشأْ، تزداد

ضراوة

لم أكن قط مستكيناً

والآن أصنع سهاماً

من قطرات نبيذ

قصيدة: أصنع سهاماً – ص 114 – الاعمال الشعرية

من خلال محاورة اللغة، نلاحظ بأن الباث الكتابي، يتجاوز الكتابة، فالكتابة هنا ليست من أجل أن يكون الكلام استبداليا وتوضيحيا، بقدر ما يكون الكلام مختلفا ويدخل منطقة اللامألوف، وبما أننا ضــمن القيمة القولية لكتابة النصّ، فالاتجاه المرســوم، مايريده الشــاعر قوله، وهو القول المترجم كتابيا، وهناك من يرغب القول ولكنه لايكتب قوله، أي ينتمي إلى القول الشفوي.

من شَعري طارت فراشات + يمكنها أن تلسع وتُدمي + ومتى أشأْ، تزداد + ضراوة + لم أكن قط مستكيناً + والآن أصنع سهاماً + من قطرات نبيذ

إنّ حركة المعقول، هي الحركة الثابتة، أي أنّه ذلك المنظور غير القابل على إثارة الأسئلة، وما يخص الكتابة المختلفة، هو إثارة الأسئلة عند كلّ مقطع من المقاطع النصّــية، لذلك أكد دريدا على الكتابة المختلفة (فالكتابة ليســت غطاء للكلام المنطوق)؛ لذلك فهي تتجاوز النصّ نفســه، وعبر المختلف الكتابي نلاحظ أن العلامة تتجاوز المنظور الكتابي العادي، وتتركز في النقاط الحقيقية، ومن هنا من الممكن جدا أن تتجاوز السياق المألوف عندما يكون القول الكتابي بثقله الشعري.

نلاحظ من خلال قصيدة (أصنع سهاما) فقد جعل الشاعر شَعره حقلا، أي اعتمد التشبيه هنا، فالحقل بحشائشه التي تتماوج كأمواج البحر، وقد جعل الشَعر حقلا للفراشات التي تستعمره؛ هذه العلاقة المختلفة بين التشبيه والواقع، جعل النصّ مرتبطا جديا وهو يسخّر القدرة على الانتقالات من دلالة إلى أخرى.

إنّ جميع الجمل النصـــية جعلها بعلاقة مع أول وحدة لغوية، وهي الجملة الأولى التي استعمرت مطلع النصّ، وكان الامتداد النصّي لبقية الجمل كأنها تكملة للمعنى الذي بدأ به.

أنا على ضفة نهرٍ

السماء ملبّدة

بصعيق صفارات الإنذار

في أحد الكواكب

أسمع أيضاً قرعاً في عظامي

فكأنّها طبول دقيقة.

في وسط النهر، تظهر السمكة

آكلة الغرقى.

على الضفة المقابلة، امرأة تتعرّى.

وهاهي تسبح على ظهرها، تتلذّذ

من ركبتيها.

من قصيدة: رسالة إلى نفسي – ص 123 – الأعمال الشعرية

نتجه نحو القبض على المعنى من خلال القول والقول الشعري؛ وذلك عندما نكون مع الانســجام النصّــي، فإننا بكلّ تأكيد في منطقة المعنى، والمعنى الذي نقصــده ضمن البنية اللغوية، وليس ضمن الفكرة التي تذوب وتنصهر في الجمل التي يتغير اتجاهها حسب الملائمة النصّية.

إنّ مايحصــــل في النصّ هو التصــورات التي تبني علاقتها مع الوهم، ويتم تجاوز الوهم من خلال التحول الواقعي، فيكون الواقع المدجج بالصـور غير المأولفة على شكل أسطورة، كأن العقل لايصدّق تلك التحولات، وذلك لقوة اللغة اللامحدودة من جهة، وقوة اللامألوف من جهة أخرى.

أنا على ضـفة نهرٍ + السـماء ملبّدة + بصـعيق صـفارات الإنذار + في أحد الكواكب + أسمع أيضاً قرعاً في عظامي + فكأنّها طبول دقيقة. + في وسط النهر، تظهر السمكة + آكلة الغرقى. + على الضــفة المقابلة، امرأة تتعرّى. + وهاهي تســبح على ظهرها، تتلذّذ + من ركبتيها.

أنا على ضــفة نهرٍ= نعم، لحدّ الآن الجملة قابلة للواقع المنظور، فإذا دخلنا إلى زمنية الجملة، فالبقاء على ضفة النهر، ليس بقاء أبديا، بل هناك فترة زمنية، ومن هنا نســتطيع أن نقيس اللحظة الزمنية، ولكن لانســتطيع أن نقيس الأبعاد للزمن المنظور، ومن الممكن أن نقول البرهة الزمنية والتي تمتد من الثانية إلى ســتة أشهر، طالما المحدود الزمني للجملة غائبا.

المنظور المكاني والمنظور الزماني الذي نتحدث عنهما، لهما علاقة بالمنظور الاجتماعي؛ فعندما تكون الســماء ملبدة بصـعيق صـفارات الإنذار، فهي شــمولية السـماء للجميع، للبيئة التي ينتمي لها الشـاعر، إذن نحن هنا خارج الخصـخصـة، ولكننا في نفس الوقت أمام رؤية الشـاعر وكما يرى الأشـياء في الذهنية أو عبر خيال مدجج بالمعاني لكي يرســم خريطته الشــعرية داخل محدودية النصّ، والتجاوز الذي يحدث، هو أن يجتاز لغة النصّ الاعتيادية.

في وســط النهر، تظهر الســمكة + آكلة الغرقى = العلاقة المتواجدة هنا هي علاقة الدال بالمدلول؛ الدال ويعني لنا (اللفظ أو الجملة)، والمدلول (المعنى)؛ لذلك فالربط النســيجي دلّ على حركة الدال بالرغم من اختفاء المعاني، فالنصّ يختفي خلف نصّ آخر، وظهور الســمكة ليســت عســيرة على الآخرين، فهناك بعض الأســماك تتقافز إلى الأعلى، ولكن في المعنى اللغوي للنصّ، فقد أراد الشــاعر من مدلوله أن يظهر علاقته بالغرقى، والغريق لايقاوم، لأنه فقد الحياة.

النصـوص عادة تتحرك ضـمن المنظور النصّـي، وهي تلك النصـوص الكامنة فيه، والعلاقة التي ينتجها النصّ المصــغر، علاقة الدال بالمدلول، لأن التقاء الدال بمدلوله ينتج دلالة حركية، وهي المسعى الذي نصل إليه، ولكن في حالة التفكيك وفي بعض الأحيان إذا ماحركنا نصّــا من النصــوص ســرعان ما تتحرك النصــوص الكامنة فيه.

الذات والبنى المحرضة
في نصوص الشاعر العراقي
قاسم محمد مجيد

من خلال البنى المحرّضــة في النصّ الشــعري الحديث هناك خارطة لاتنتهي ونحن ندخل إلى النظريات الشعرية والأساليب والمناهج وكذلك الاتجاهات النصية والتي نعتبرها من أفضــل التوجهات للبنى المحرّضــة من خلال الذات الحقيقية في النصّ الشعري؛ وتعتبر هذه الميزة من الميزات الحركية حيث أنّنا نحصل على حركة نصـية ورسـالة موجهة إلى مرسـل إليه. هذه الخاصـية متواجدة في معظم النصـوص من خلال العتبات أولا ومن خلال اتجاهات النصّ الشــعري الحديث ثانيا، ولكن المكامن في الذات العاملة تحتاج إلى محرضات لخروجها إلى النصّ الشعري، حيث تســتدعي الخصــوصــية وهي من خصــوصــيات الشــاعر، باعتبار أن الذوات غير متشــابهة، ومن الممكن أن نكون في منطقة الحس المشــترك، وفي طبيعة الحال هناك المتعلقات حيث تشـكل العنونة أهم عتبة نصـية تتصـدر النصّ الشـعري؛ والسـؤال الذي يطرأ على المتلقي، هل هناك من إعاقات في الخلق الشـعري طالما هناك كوامن في الذات العاملة ويرغب الشاعر بإعادتها وهدمها وبنائها من جديد؟.. نعم هناك بعض الإعاقات واللوازم التي تعيق الكتابة بشــكلها النوعي، وأهمها؛ اللغة ونوعيتها وكيفية توظيفها، حيث أن الفكرة التي يلتقطها الشــاعر من خلال لحظته الشـعرية، تحمل اللغة الطبيعية، وهي الفكرة المقروءة، أو النصّ التنظيري قبيل الكتابة.

تتحول الذات إلى ذات قارئـة، ونفس الذات تتحول إلى ذات نـاقدة، وبين القراءة والنقد، نلاحظ ظهور بعض المكامن، كأن تظهر أمام الشــاعر حالة الهدم والبناء، أو حالة التفكيك والتشـيد؛ وهما خاصـتان شـديتا الأولية في إعادة النصّ الشـعري وبرمجته بشكل كلي في الذات الحقيقية التي تحولت إلى ذات خالقة لنصّ من طراز مختلف، ومن الطبيعي أن تكون اللغة المختلفة الخاصـــة الأولى للمفكرة الذاتية وكيفية الالتفات على مخاتلات النصّ الشعري الفنية.

(1)

القصائد

مصابيح إلهية

لم يغادرها النعاس

ولا تلبس فوق رأسها شَعراً مستعاراً

لذا.... معي

حمّالو الحقائب في الفنادق

وأفندية المدينة

والعاملات اللواتي ينظفّنَ طاولات المقاهي

ومَنْ هربن من مزاد السبي

(2)

كيف أقنع آخرين!

أنّ قصائدي

ليست عجوزا تحمل صرّة ثيابها على عصا

من قصيدة: الكتابة سرّا – ص 7 - مرآة ونصف وجه – قاسم محمد مجيد

من أهم البنى التحريضة التي افتتح بها غلافه الشاعر العراقي قاسم محمد مجيد، هي العنونة التي جاورتها بعض الألوان الحارة والباردة، حيث أنّه رسم خصوصية المرآة عندما أطلقها بـــ: مرآة ونصف وجه.. نلاحظ أن اللونين الأحمر(الحار) والأخضر (البارد)، شكلا واجهة في الغلاف، لذلك انشغلت مساحة الغلاف من خلال دلالة الألوان ودلالة العنوان؛ فقد اعتمد الشاعر على جملة اسمية في رصد عنوانه؛ فالعنوان الذي اختاره شكل عنصرا في تأويل النصوص الشعرية التي اعتمدها في مجموعته الشعرية. إذ تصبح دلالة النصّ الشعري، ذات علاقة بالعنونة المرسومة.

نتخذ من العنونة، حالة موضــوعاتية، وهي الحالة التركيبية من جهة والتي تعتمد تعيين العنونة، وتأويلية تشير إلى النصوص التي تقترب من المتلقي من جهة ثانية.

افتتح الشاعر العراقي قاسم محمد مجيد مجموعته الشعرية بقصيدة (الكتابة سرّاً)، الحقيقة التي التجأ الشــاعر إليها، حقيقة المعاني التي تتبناها القصــيدة، لذلك من المســتعين أن ندرك الأشــياء، فالقصــيدة مدركة قبل أن تكون ذات معاني عفوية، وقد أكد برتلاند راسـل على عملية الإدراك بواسـطة المحسـوس؛ حيث أن الحقيقة تشــكل هنا حقيقة شــيئية خارج الوهم والخيال، وبما أن المعاني من متعلقات الخيال أيضــا، فقد التجأ الشـاعر إلى علاقة النصّ الشـعري مع المجموعة الشعرية التي رسمها للقارئ.

(1) = القصائد + مصابيح إلهية + لم يغادرها النعاس + ولا تلبس فوق رأسها شَعراً مستعاراً + لذا.... معي + حمّالو الحقائب في الفنادق + وأفندية المدينة + والعاملات اللواتي ينظفّنَ طاولات المقاهي + ومَنْ هربن من مزاد السبي

(2) = كيف أقنع آخرين! + أنّ قصــائدي + ليســت عجوزا تحمل صــرّة ثيابها على عصا

إنّ وحدة المتغيرات التي أطلقها الشــاعر، هي المكتوب وجوبا، أي أنه عاين من خلال النصّــية ومحتوى النصّ الشـعري الحقيقي، لذلك قد لايتزامن نظام المدلول مع نظام الدال (كما أكد دريدا)؛ ولكن الذي يعنينا هنا مبدأ الكتابة الأحادية، باعتبار أنّ الشـاعر شـكل عنصـرا من عناصـر النصّ الشـعري وهو الدال على القول والقول الشعري، فقد جعل انتماءه إلى النصّ خارج الاستعارة الخفيفة:

ولا تلبس فوق رأسها شَعراً مستعاراً = القصيدة.. نلاحظ من خلال المقاطع المنقولة بأن هناك مقاطع للظهور، وقد احتوت المعاني القصــدية وترتيبات إحالة النصّ المفتتح إلى المتن.

نقســم عملنا إلى قســمين من خلال البنى التحريضــة في مجموعة الشــاعر العراقي قاســم محمد مجيد.. الأولى البنية اللغوية والثانية البنية الدلالية وفعل الإثارة ومحتوياته ومدى تاثيره على المتلقي، كحالة من المحتوى الإشـاري التي يشـير إليها الشاعر، للأشياء أولا ومن ثم للحالة الداخلية الدالة ثانيا.

البنية اللغوية..

من أوسع البنى التحريضية، عامل اللغة ومساحتها وما تحمل من تمظهرات لغوية وتعيينات للألفاظ من جهة، وما تفرضه من وظائف في النصّ الشعري الحديث؛ وإذا تطرقنا بشكل أوسع فهناك الكثير من المحرضات النصية تؤدي وظائفها وتماسكها النصّي، ومنها حالة الانسجام، وحالة الحدث التأثيري، والأبعاد الفلسفية الحاملة لأفعال الإثارة التي تقسم نفسها بأقسام عديدة، حسب حركة الأفعال الانتقالية والحركية وأبعادها في النصّ الشعري.

إنّ الخروج من النظام اللغوي العام ضرورة من ضرورات المراوغة اللغوية في الشعرية، لذلك فإنّ عامل الفعل التأثيري يأخذ نصيبه الأكبر من ناحية المؤثرات واللجوء إلى انزياح اللغة عن مسيرتها النظامية، حيث أن الشعرية تتطلب هذا الانزياح من جهة، وتتطلب أيضا اللغة المختلفة من جهة أخرى. تتقبل نصوص الشاعر العراقي قاسم محمد مجيد الاتجاهات التأويلية، وهي القيمة الفعالة للغة الفلسفية التي أكد عليها النقاد والمنظرون بوجوب الدخول إلى مفهوم اللغة ومناهجها العالقة ((التيار التأويلي، مثله مثل التيار التحليلي، أعطى اللغة مركز الصدارة في اهتماماته الفلسفية، واعتبر مؤسس التأويلية الفلسفية غدامر أنّ الكائن أو الوجود الوحيد الذي يكمن فهمه هو الوجود اللغوي، وأنّ اللغة والفهم يحددان علاقات الإنسان بالعالم – ص 203 – الاتجاه التأويلي – من كتاب الفلسفة واللغة – د. الزواوي بغورة)).

مبكراً

دوار البحر

سبّب لنا هذياناً

وتخيّلنا شرطة حراسة السماء

يُنظمون السيرَ

حتى حين يمرّ سرب من اللقالق

*** ***

قال: صبيّ المقهى

إن كنت متوهّماً

ارجموني

فمنذ ولدتّ

وأنا.. سمكةٌ

سُحب من تحتها الماء

من قصيدة:هناك – ص 11 - مرآة ونصف وجه – قاسم محمد مجيد

تتراوح اللغة في النصّ الشعري بين القناعة والتأثير؛ فالقناعة تحتاج إلى براهين لغوية كي تكون مؤهلة للمتلقي، بينما التأثير يحتاج إلى عناصر تؤدي إلى دهشة اللغة وميزتها البركانية في النصّ؛ لذلك فإنّ لحركة المتخيل العالية والقصوى، ومدى مايصمت أمامه النصّ الشعري؛ قيمة للبناء النصي؛ والمتخيل قوام على المشاكلة والاختلاف، لذلك فعلاقات الأبنية النصية يتموضع حولها النسق النصّي.

نلاحظ أن الشاعر العراقي قاسم محمد مجيد، كان مع وظائف لغوية، وأهمها وظيفة البنية الأسلوبية والتي أراد منها وبواسطة اللغة أن يبني نظاما لغويا خصخصه في نصوصه الشعرية..

مبكراً + دوار البحر + سبّب لنا هذياناً + وتخيّلنا شرطة حراسة السماء + يُنظمون السيرَ + حتى حين يمرّ سرب من اللقالق

قال: صبيّ المقهى + إن كنت متوهّماً + ارجموني + فمنذ ولدتّ + وأنا.. سمكةٌ + سُحب من تحتها الماء

في المقطع الأول استخدم الشاعر نظام الإشارات وهو يقودنا من خلال بعض أفعال الحركة الداخلية إلى تأويل واضح، فقد أراد من المقطع أن يكون إحالة إلى المعاني الكامنة، لذلك راح يوظف بعض الرموز ويخرج من أفعال الحركة الانتقالية، ففي المقطع الأول ثلاثة أفعال نسبها مابين الحركة والتموضع، فالفعل تخيل، من الأفعال الانتقالية، حيث يعطي نتائج مغايرة بعد التخييل، لذلك عندما انتمى الشاعر إلى وظيفته الخيالية استطاع أن يستخدم بعض الرموز ومنها.. شرطة حراسة السماء، واللقالق؛ بحيث اعتبر الفضاء الذي أمامه من الرموز غير المنتهية، وبالفعل مساحة الفضاء تجعلنا ننظر إلى الفراغات أيضا لنصطدم بزراق السماء وهو

اللون المناسب. بينما ينتقل في المقطع الثاني وهي الإحالة المقطعية والتي تسبب مع كلّ مقطع معنى، فقد تحول إلى صبي غير معرف، ومنحه صفة المجهول؛ فقد استنطق الشاعر الغائب، وجعل اللغة السريالية تستنطق سلطة المقطع، ومن هنا استطاع أن يركز الشاعر على سياق معرفي، وهو الروابط النصية من خلال بنية اللغة التي قوّلها لتصبح ضمن القول الشعري.

هذا الشخص أعرفه

أو... لست متأكداً

قد أكون أنا.... أو أحداً آخر

يشبهني

أين أجد روحي التائهة ؟

والأيام ملأت رأسي بالأكاذيب

*** ***

نام الحظّ

في الظلمة

متى يستيقظ ويشعل المصباح

من قصيدة:تنويعات لونية هاربة — ص 18 - مرآة ونصف وجه — قاسم محمد مجيد

إنّ العلاقات التي رسمها الشاعر، علاقات ضمنية، توضعت بين علاقة الألفاظ وعلاقة العلامات، وكذلك علاقة الأفعال وعلاقة الإشارات التي أشار إليها ضمن لغته الشعرية والتي مفادها بعض الرموز الموازية للمعنى والتأويل، وتشكل حالات من تحريض المتلقي وخصوصا تلك الجمل التي يبهرنا بها، فتحمل العجائبية والاختلاف اللغوي.

هذا الشخص أعرفه + أو... لست متأكداً + قد أكون أنا.... أو أحداً آخر + يشبهني + أين أجد روحي التائهة ؟ + والأيام ملأت رأسي بالأكاذيب

نام الحظّ + في الظلمة + متى يستيقظ ويشعل المصباح

المنطوق، مالم يقله الشاعر بشكله التوضيحي، فالمعاني مختبئة خلف الكلمات المركبة، لذلك لاتتشابع المعاني عند التأويل، وكلّ نصّ له مضمونه التأويلي الكلي، وله التفسيري الجزئي، لذلك فالعلاقات التركيبية بين الجمل، تصبح امتدادية لكي نحصل على المضمون الكلي، وهو بينة النصّ الشعري، ومدى ثقله في الشاعرية، ومن هنا تتمكن الرموز من احتلال بعض النصوص، ومنها التوضيحية ومنها الغامضة؛ نلاحظ أن الشاعر قاسم محمد مجيد لجأ إلى المعاني الكامنة، فقد أراد أن يقول، وعندما قال لم يكتف بهذا القول، فالقول الشعري مساحته واسعة ولا يستطيع شاعر أن يختصره بنصّ شعري، بل تكون التوزيعية بين النصوص وما يشير إليه الشاعر تؤديان إلى علاقات متجانسة.

يوضح الشاعر من خلال الجمل شكوكه بين الشخص المتواجد وبين حالة الأنا، لذلك فقد أدغم المعنى، وجعل المتلقي بحيرة، كما احتار هو نفسه بين الشكّ النفسي وبين مايواجهه ليختم مقطعه بحركة الأكاذيب التي تواجهه أو تواجه غيره، فقد اعتبر الشخص الأول (الذي ربما يعرفه) علامة للآخرين، أي أنه ناب عن الجماعة، بينما يقودنا في المقطع الثاني إلى الفعل المجهول (الحظ) كما يتداوله العامة بشكل يومي، لذلك فقد نقل الشاعر الحياة اليومية بواسطة اللغة التحليلية من الواقع المعاش إلى لغة الشعر التي تبناها كعمل وهدف لتكون سلطة لناطقها.

ملك الموت اللامرئي

بانتظار...

الضغط على زرّ اللحظة الأخيرة!!

***   ***

الليلةَ، ناموا مبكراً

أغلق باب المقبرة

حين.....

ألغي وقت الاستراحة للتعارف بين الموتى

من قصيدة:نصف وقت.. نصف موت— ص 25 - مرآة ونصف وجه — قاسم محمد مجيد

عندما ترتبط البنية اللغوية بفاعلها (الشاعر) فهي تعكس العلاقات اليومية أو علاقة الشـــاعر ببيئته، وهي الأقرب إليه عندما يرغب بطرح المعنى الملائم من الناحية الاجتماعية، لذلك نلاحظ أنّ معظم الشــعراء، يميلون إلى الذات العاملة التي تختلط مع عالم البيئة المؤثرة بتفاصيلها أو قيمتها المتعارضة مع أفكار الشاعر.

ملك الموت اللامرئي + بانتظار... + الضغط على زرّ اللحظة الأخيرة!!

الليلةَ، ناموا مبكراً + أغلق باب المقبرة + حين..... + ألغي وقت الاستراحة للتعارف بين الموتى

الموت يعني اختفاء الأثر الحركي للجســـد، ويعني أيضـــا اختفاء الوجود من خلال حتمية يمارسها الإنسان على مستوى العالم، وعندما تطرق الشاعر إلى الموت وأشار إلى ملك الموت، الذي تتداوله بيئته حسـب المعتقد، فقد عكس في ذاته التفكرية على نهاية كلّ شخص، ونهاية الأشياء؛ موتها، بل تفقد حركتها الديناميكية؛ لذلك خلق الشـــاعر بنية توليدية من الواقع الذي يجابهه، لينتقل فيما بعد إلى معنى مقطعي آخر، أي اســتطاع أن يحيل المعاني من خلال المنظور التخييلي بواســطة التقطيع النصّي، وهي حالة تنشيطية للنص عندما يعتمد الشاعر الأسلوب التوزيعي.

تشــكل البنية اللغوية ســلطة من ســلطات النصّ الشــعرية، لذلك فقد تم تقســيم اللغات التي تنتاب النصّ الشـــعري حســـب الحاجة ونوعية العمل المتداخل بين عناصر النصّ، فنقول اللغة الرمزية واللغة السريالية وكذلك حال بقية الأنواع والتي تنتمي إلى التموضع اللغوي في النصّ الشعري.

البنية الدلالية

إن مســاحة المؤثرات الدلالية واســعة إذا ما أبحرنا بهذا العلم الذي له الأثر في بناء وحركة النصّ الشــعري، لذلك فمســـألة الدال والمدلول وثقافتهما في علم الدلالة أصــبحت من اللوازم التي نبحث عنها في الشــعرية الحديثة، وذلك إن كان الدال لفظا أو غير لفظ، ولكن اللغة التي تحدثنا عنها ماهي إلا علاقات تربط بين الدال والمدلول.

إن النصّ الشــعري من النماذج المصــغرة في الثقافة، وقابل للحوار والتفاعل، أي يحوي على مفاهيم بنيوية ديناميكية وحركية، وتكون أفعال الحركة والأفعال الانتقالية من خصوصيات العمل الديناميكي، حيث أن هذه الأفعال تساعدنا على الحركة الزمنية والتبدلات التركيبية للجمل الشـعرية المقصـودة، وفي نفس الوقت،

لا نستغني عن البنية الصغيرة والبنية الكبيرة اللتين تلازمان النصّ الشعري وتكونان من مكوناته ومتعلقاته في الخلق النصّي.

أيها الإله اللامبالي

لماذا

رسائل استغاثاتنا

مرصوفة على الرفوف

ومختومة بالشمع الأحمر؟؟

من قصيدة: سائق عربة البيرة سابقاً- ص 31 - مرآة ونصف وجه — قاسم محمد مجيد

ننتمي إلى صيغة النصّ الفنّي، حيث نشتق البنية الفنية من صيغة (تفكّر) والمأخوذة من الفعل فكّر، ونعتبر هذه الصيغة ملكة، وذلك لعلاقتها بالخيال وفعل المتخيل، ومن هنا نذهب إلى حركة الدال في النصّ الشعري؛ فالتوازي الذي أطلقه الشاعر بين الصيغة الدلالية واسم الجلالة المشار إليه، هو المفهوم المركزي الذي رسمه الشاعر في النصّ الشعري.

أيها الإله اللامبالي + لماذا + رسائل استغاثاتنا + مرصوفة على الرفوف + ومختومة بالشمع الأحمر؟؟

المفهوم الدلالي المعني = الرسالة... بينما المفهوم الإشاري :

الإله = الإشارة إلى (لفظ الجلالة)؛ ومن هنا تبينت الدلالة المركزية التي أشار إليها الشاعر وهو يوجه عتبا على نداءات الاستغاثة التي يطلقها الناس وذلك لتردي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية في البلد (العراق)، وتشمل هذه الاستغاثة حالة عامة متواجدة في بلدان العالم.

لكن

لايهمّني إن عدّه بعضنا بدعة

أريد إلهاً !

أحمله في حقيبتي

تارةً...

وتارة أضعه في جيب البنطال

وقبل أن أنام أرشّ

رحيق الأزهار على وجهه..

من قصيدة: سائق عربة البيرة سابقاً- ص 31 - مرآة ونصف وجه – قاسم محمد مجيد

تغيير المعنى : في اللحظة الإدراكية نلاحظ أن الاسم الذي أطلقه الشاعر لم يكن كافيا، ومن هذا الاعتبار يميل إلى تغيير المعنى بواسطة اللغة الإدراكية ((يعتبر تغيير المعنى أحد طرق التسمية الإدراكية. فنحن نعطي لشيء اسما كان فيما مضى اسما لشيء آخر ونشركه معه : مشترك تماثلي للأشياء في التشبيه، ومشترك تجاوري في المجاز المرسل والكناية – ص 100 – علم الدلالة – بيير جيرو – ترجمها عن الفرنسية الدكتور منذر عياشي)).

لكن + لايهمّني إن عدّه بعضنا بدعة + أريد إلهً ! + أحمله في حقيبتي + تارةً... + وتارة أضعه في جيب البنطال + وقبل أن أنام أرشّ + رحيق الأزهار على وجهه..

البحث عن إله آخر، فقد أسند التشبيه الإدراكي الشاعر قاسم محمد مجيد إلى عنصر آخر يستطيع الاقتراب منه، وهنا نستطيع أن نقول أن هذا التشبيه من مجاورات النصّ الأول (الأصلي)، إذا أردنا أن نكون مع المقطعية الشعرية، ليكون امتدادا للمقطع الأول، وقد اعتمد الشاعر على أدوات فعلية ومنها الفعل (أريد) الذي يفيد الطلب، ويعتبر من الأفعال التموضعية حيث يعني لنا الرغبة، وقد تكون الرغبة ذات تنفيذ تغييري وقد لاتكون، المهم في الأمر أنه نقل التسمية الإدراكية إلى حيز الفعل وحالته الموضوعية.

إن الوظيفة التي بناها الشاعر، هي العلاقات والعلاقات المجاورة، فتبديل المعنى، اعتمده من خلال بدائل لها أكثر تأثيرا من الأولى، وهي تميز القول عن قول شعري آخر.

هل سجّلتَ مثلاً

عدد عواء صفارات الإنذار

كم استراحت البنادق ثم دوّت

هل تعرف

كم حاولت غيوم الصباح، صدّ الدمع فوق المقبرة

أو أحصيت رقما قياسياً جديداً

لتغريدة، رئيس حزبٍ في جمهرةٍ ميتة؟؟؟؟

من قصيدة: عدّ في لعبةٍ خاسرة - ص 43 - مرآة ونصف وجه – قاسم محمد مجيد

إن جميع التحولات والتشبيهات والاستعارات عبارة عن تحويلات في المعنى، ومن هنا نحصل على إحالة المعنى إلى معنى جديد، ويحافظ الشاعر في الامتداد النصي لكي تكون حالة التأويل في الفهم العام للنص، ومن خلال الجزء نستطيع أن نذهب بالجزء الخاص للنصّ.

هل سجّلتَ مثلاً + عدد عواء صفارات الإنذار + كم استراحت البنادق ثم دوّت + هل تعرف + كم حاولت غيوم الصباح، صدّ الدمع فوق المقبرة + أو أحصيت رقما قياساً جديداً + لتغريدة، رئيس حزبٍ في جمهرةٍ ميتة؟؟؟؟

أحال الشاعر قاسم محمد مجيد المعنى بواسطة التشبيه، من الصفير إلى عواء، فكانت حالة التشبيه بالكلاب، وهي المسميات التشبيهية الجديدة والتي أعلنها كتسمية إدراكية، وهكذا عندما يوظف فعل الإشارة فإنه يجذب الدلالات الغائبة لكي يوطنها في النصّ الشعري؛ ومن خلال هذه العلاقات نستنتج أن العلاقات التي مرت بنا، هي علاقات مرجعية الذات وماتعلق بها من أحداث يومية؛ وكذلك عملية التسمية التركيبية للجمل الاستعارية كانت من التحولات القصدية التي اعتمدها الشاعر العراقي قاسم محمد مجيد.

أأحصيتَ... رقم جلوسك

على كتف النهر تصطاد الملل

الليل برائحة الظلام..

والأيام التي نامت في ثلاجة الموتى

*** ***

بئس الظنّ

أنّكَ لاتعرف قط

لمَ استبدلُ...... رأسكَ القديم

بمؤخرة نعامة.

من قصيدة: عدّ في لعبةٍ خاسرة - ص 43 - مرآة ونصف وجه – قاسم محمد مجيد

ندخل إلى دلالة التمكين، ماهي دلالة التمكين التي رسم بعضها الشاعر ورسم من تشـبيهاتها في النصّ الشـعري المكتوب؛ نحن أمام التحدي بالكلمات، وأمام التعجيز أيضـا، ومع النصـوص التي تمرّ بنا نلاحظ أن نقد الحالات الاجتماعية والاقتصـادية والسـياسـية في ذروة المفاهيم التي يرسـمها الشـاعر؛ إذن ليس من الغريب أن ينسـاق الشـاعر قاسـم محمد مجيد إلى دلالة التمكين في رسـم الأفعال التحويلية من المباشرة إلى اللامباشرة، فإذا تصدر فعل الأمر في الجملة الشعرية، فهنا نحن أمام دلالة الوجوب، وهي ضمن دلالة التمكين.

أأحصيتَ... رقم جلوسك + على كتف النهر تصطاد الملل + الليل برائحة الظلام.. + والأيام التي نامت في ثلاجة الموتى

بئس الظنّ + أنّكَ لاتعرف قط + لمَ استبدلُ...... رأسكَ القديم + بمؤخرة نعامة.

نلاحظ أنّ الشـاعر يثير عددا من الأسـئلة دون أن يرسـم علامات للاسـتفهام، إذن كانت الجمل الشـعرية تنحو نحو الدلالات المسـتلزمة والمغايرة للدلالة المركزية، فقد قادنا الشاعر إلى حقيقة المستفهم نفسه وهو يعيش بشكل يومي بين الأحداث البيئية التي تجاوره. فقد اعتمد الشـاعر على أدلة النفي والتقرير والاسـتبعاد. النفي: وهو الدلالة الأولى وتفيدنا عندما ينتمي الشـاعر إلى المجهول حيث أنّ الطلب لم يكن على أرض الواقع.

دلالة التقرير: والثانية هي دلالة التقرير؛ وتكون عندما يكون الحدث مسـتقرّا في نفسية الباث، لذلك ذكر مفردة الموت، وهي بعض التصفيات التي حدثت وتحدث في أرض وادي الرافدين.

والثالثة دلالة الاســـتبعاد : وهو الخروج عن القصـــدية، لذلك يكون التأويل ذا مصدرية دلالية عندما تنزاح اللغة نحو الثقل الشعري، وهي جزء من المؤثرات التي ينحتها الشاعر عادة في نصّه الحديث.

الكتَابة سِراً

-1

القَصَائِدُ

مَصابِيح إِلهيّةٌ

لَم يُغادِرها النُّعاسُ

ولا تَلبسُ فوقَ رأسِها شَعْراً مُستعاراً

لِذا

مَعي

حَمّالو الحَقائبِ فِي الفَنادِق

وأَفندِيةُ المَدينةِ

والعامِلاتُ اللَّواتي يُنظِّفنَ طَاولاتِ المَقاهْي

ومَن هَربْن مِن مَزادِ السَّبْي

-2

كَيف أقنعُ آخَرين !

أنَّ قَصائدي

ليْستْ عَجوزاً تَحملُ صرَّةَ ثِيابِها على عَصا

-3

قَصائدي

لمْ تُعلقِ الزّينةَ الضّوئيةَ

أو تطلقِ النارَ في الهَواءِ

ترَحيباً بِغيلانِ الأَرضِ

-4

قَلمي

نهاراً لمْ يَخلعْ نياشينَه

حَتى حِين صَفَّق البَعضُ

للثورِ الذِي سَيطيرُ بجَناحَي ذُبابةٍ

-5

أحياناً أضجَرُ مِّن نفْسي

وأنثرُ

رَمادَ القلَقِ

عَلى القَصائِدِ , وأَمشي

-6

أَكتُبُ سِراً

للسَّاعَة , تَدُّقُ وَلا أَحَد يَسمعُها

وأُعاتبُ أَشباحاً

لَم يُدرْجوا فِي سِجِلاتِ الحُكومَةِ قَتْلانا

-7

قَصائِدي أَضَعنَ أَرجُلَهُن

فِي رِحلةٍ لِلباصِ 49

حِينَ تَوقفتْ عِندَ رأْسِ التبليط

بَدا كَأَنه غُولٌ

فَدسَّ القَلقَ فِي خُطُواتِي

• الباص 49 ينقلنا من ساحة التحرير لمدينة الثورة

• رأس ألتبليط محطة تقف عندها السيارات ... ونمشي مسافات طويلة للوصول الى البيت

يقظة المحسوس في التصوير الشعري

في نصوص الشاعر السوري هاني نديم

لم يتم تعريف المحســـوس، وذلك لدلالته المتنوعة والمتفرعة، ولكن أعطوا بعض المعاني للمحسوس، حيث تشكل هذه المعاني مبادئ أولية شفوية، وليست عمقا فلسفيا، وكما أنّ حركة المحسوس ومؤثراته أو تأثيراته في العمق القصائدي له مساحته الجزئية في تكوين الصور والتصورات ونقل بعضها بواسطة المحسوس الظاهري الذي يتدخل بمؤثرات أو تأثيرات عديدة؛ فمثلا قالوا: المحســـوس مايدرك بالحواس ويرادفه الحســـي، ويقابله المعقول، بينما فريق آخر انتمى إلى معاني أخرى مثلا: الشـــيء المدرك أو الملحوظ وخاصـــة عن طريق اللمس.. هذه المعاني يحملها المحســـوس بكلّ أريحية ووضـــوح؛ ولكن عمل المحســـوس ومؤثراته الجمالية، وتدخله في عملية الإدراك، وكذلك حركته إلى جانب المتخيل، فهناك فلســـفة خاصـــة لهذا الكائن، وهو على علاقة مع كائنات خارجية وداخلية، وليس لزوما أن يكون المحســوس من الأشـياء المرئية، فالصـوت ليس من الملموسـات، وكذلك السمع، وإذا أردنا الأكثر، التخييل الحسي مثلا، كلّ هذه الأمور تجتمع في حوض المحســـوس، ويكون للمحســـوس الفعالية بين أفعال الكلام، باعتبار لفعل الكلام علاقة مع المحسوس وترتيباته قبل الكتابة..

مهما كانت موسوعة الخيال واسعة، فـــإنّ المحسوس يرافقها، أو يترك آثارا يقظة بجوارها أو متجانســة في المســاحة المرسـومة، ويقظة المحســوس من يقظة الفعل التخييلي، حيث يكون مجاورا له، حتى ولو كان عمل المحســـوس بشـــكل جزئي. فإنّ المحســوس الظاهري يشــتغل ويؤثر بالذات، أو على الحسّ الداخلي؛ وفي هذه الحالة تكون الذات هي الذات التجريبية قبل أن تكون مســتقرة أو عاملة لكي تختار مايلائم عالمها من مجموعة عوالم تعوم حولها. ((**يشـــترط في حدوث الإحســـاس الظاهر وجود مؤثر خارجي، هو المحســوس الخارجي الذي يؤثر في عضـو الحسّ. فإذا أثر المحسوس في الحسّ حدث الإحساس. وإذا لم يؤثر به امتنع الإحساس .**

يقول ابن سينا " ليس لنا أن نحسّ بملكة الحسّ مطلقا، بل إذا حضر المحسوس وقابلناه بالحاسة أو قربنا منه الحاسة (8)" . فإذا زالت تلك العلاقة زالت صورة المحســوس عن الحس – ص 51 – الإدراك الحســي عند ابن ســينا – د. محمد عثمان نجاتي)).

من الممكن جدا أن يتقدم المحســوس بالقياس نحو الأشــياء الظاهرة، فالشــيء بحجمه القياسـي، ينقله المحسـوس برؤية قياسـية، وكذلك من الممكن أن يتجاوز المحسـوس هذه القياسات، فالمنظور البعيد يختل قياسـه، ولكن من الممكن جدا أن يلتقطه المحسوس برؤية عينية، ويختلف محسـوس عن محسـوس آخر، حسـب المادة وحسب الصورة التي اشتغل عليها.

يظهر المحسـوس الوهمي، كحالة افتراضـية، وذلك لمسـاحة الخيال الواسـعة التي تفرشـها الذات العاملة، ويتكون من حركة توهم الباث على تواجده، بينما المتواجد هو آثار المحسـوس بعد غيابه، ونظرا لقوة فعل المتخيل يغيب المحسـوس، والذي يرافقه هو المحســوس الوهمي الذي احتفظ بأشــياء جزئية قد لاتؤثر على حركة فعل المتخيل، وخصـوصـا أنّ الباث يحاول أن ينشـط المحسـوس إلى جانب المتخيل، فالنصّ الشـعري بحاجة ماسـة إلى التفكر النوعي من خلال الخيال، وحضـور بعض الصور المادية إلى جانب الصور الجدلية..

تعبرين كلّ أحلامي

مرّة على هيئة طير

أو جناح

أو هديل

مرّة على هيئة حديقة

أو قصيدة،

أو طريق ترابي طويل

8- ابن سينا : التعليقات على حواشي كتاب النفس لأرسطاليس، مخطوطة موجودة بدار الكتب بالقاهرة..

أتلمسّك كما يتلمّس

الأعمى الألوان

والأصمّ الأصوات

من قصيدة: مسالك الهالك – ص 18 – متحف الوحشة

عند الخوض في المقصــود من خلال المنبهات، نحصــل على الفعل القصــدي، والذي يجانســه المحســوس، وحتى المنبهات المتعلقة بفعل الخيال، ترافق المحســوس ولو بشــكل جزئي، فيكون الشــاعر باتجاهات عديدة ومنها نظرية الاستعارة التي يعتمد على توظيفهاـ فيعتني بالتشبيه والمشبهات، لذلك من خلال المشــهد الحســي نلاحظ أن الشــاعر الســوري هاني نديم اعتمد على الملموســات الحسـية والتي جعلها صـورا تماسـكة لغويا، ليقدم للمتلقي رؤيته المتحولة إلى رؤى داخلية..

تعبرين كلّ أحلامي + مرّة على هيئة طير + أو جناح + أو هديل

مرّة على هيئة حديقة + أو قصيدة، + أو طريق ترابي طويل

أتلمسّك كما يتلمّس + الأعمى الألوان + والأصمّ الأصوات

هناك مشــاركة تواصــلية بين الملموس والنوع، حيث تكون المنبهات قد سـيطرت على الجملة لكي تدفعها إلى حالة التشـبيه، لذلك نلاحظ أن الشـاعر اعتنى بالتنبيه أكثر من أفعال الكلام وحركتها في الجملة، فالمشاركة التي نقلها الشاعر، الملموس الطبيعي للمحســوس، والملموس الذاتي؛ فالذات لها الأثر والفعالية في توجيه المحســوس الخارجي، حيث إنّه يجلب الأشــياء القريبة التي تلامســها العين عن قرب، وهذا لايعني لنا التخلي عن الأشياء البعيدة، ولكن قوة تأثيرها يكون ضـعيفا على العين أو الملمس..

تعبرين كلّ أحلامي = تنبيه إشــاري للآخر، والآخر المقصــود هنا (هي)، حيث تحمل صفة الكلام الموجه نحوها.. إنّ لغة التشبيه تسـتعين بصـورة قديمة متعلقة بالذات، فتعيد ترتيبها بلغة جديدة، أي نكون هنا أمام التشــييد والبناء، وليس الهدم والبناء، فالجاهزية التي نعنيها هي تلك الصــور التي تعتمد على المشــبه

والمشبه به، حيث تقترب الأشياء أكثر وأكثر في النقل والتنبيهات والإشارات التي تطعم صورة التشبيه، وهذا النوع من العمل اعتمده الشاعر السوري هاني نديم في قصـــيدة (مســــالك الهالك)، إلا أنه في نهاية المطاف اعتمد الاختلاف في لغة التشبيه، أي اعتمد الصورة المستعارة من واقع حي، بين الأعمى والأصم..

عسلٌ في العينين

وشمعه الخدُّ

عسلٌ في الشفتين

تشتمني..

يتفتّح الوردُ

عسل في عجينة الخصر

سال شلالا على القدمين

عسلٌ.. عسل

فوق النحر وصوب الشعر

والناهدين

من قصيدة: تمائم للعشق والنساء – ص 29 – متحف الوحشة

تارة يقودنا الشاعر إلى لغة وصفية، وتارة أخرى إلى لغة إبلاغية، فالذي أمامه لوحة حية يرسمها بموديل جلست على صندوق في المرسم، وتجانست أدوات الرسم مع الخطوط البيانية (الكلمات) والألوان (المنظور الرؤيوي للموديل)؛ لكي يستطيع الشاعر هاني نديم أن يعطي منظوره المقروء كتابيا..

القصــيدة اعتمدت التقطيع في موازاتها مع اللغة التواصــلية، فالملاحظ من خلال اللغة أنّ الشــاعر لا يبتعد عن المعاني، وخصــوصــا أنه التزم بمركزية الدلالة والتي جاءت من خلال الإشــارة إلى مفردة العســل. فقد أخرج محســوســه التذوقي بهذا

الاتجاه مما يجعلك تشتهي العسل، ولكن الموضوع التحولي معتمدا على النظرية الاستبدالية والتي هي إحدى نظريات الاستعارة..

عسلٌ في العينين + **وشمعه الخدُّ** + **عسلٌ في الشفتين** + **تشتمني..** + **يتفتّح الوردُ**

عسل في عجينة الخصر + **سال شلالا على القدمين**

عسلٌ.. عسل + **فوق النحر وصوب الشعر** + **والناهدين**

هناك تماثل في الاستعارة التي اعتمدها الشاعر هاني نديم، ومن خلال هذا التماثل، تكون حركة المحسوس، حركة جزئية، حيث إنّ فعل المتخيل تقريبا سيطر على النصّ الشعري.. عسل في العينين من خلال نظراتهما، بينما قادنا الشاعر إلى الشفتين من خلال حاسة التذوق، وتكون القبلة هي التي شغلت الفراغ، فالتماثل الذي اعتمده الشاعر : عسل في العينين = النظرات وطعمها الرؤيوي الباعث على الأريحية

في الشفتين = طعم القبلة كالعسل، حلوة المذاق .. فأبدل كلمة بكلمة أخرى؛ وشمعة الخدّ، احمرار الخدّ..

لم تلغ الاستعارة الظروف النفسية للشاعر، بل أنّ حركة المحسوس وعلاقته الداخلية، تبينت وهي تقبض على الجمل الشعرية، وخصوصا أن الشاعر طعّم بعض المقاطع بالقافية، لكي يجعل لها جرسا خاصا يبعث على الأريحية النفسية عند القراءة..

عسلٌ في كلّ مكان

هنا وهناك

وبين بين

فمن أين تدخل

يامرّ إلى قلبي

من أين ؟!

من قصيدة: تمائم للعشق والنساء – ص 29 – متحف الوحشة

يميل الشاعر السوري هاني إلى أحد شروط التحقيق ونتائجها في مخاتلاته الفنية بتشييد النصّ الشعري، وكأننا نقرأ السبب ونتيجته التطابقية؛ وتعتبر جزءا من التصورات التي رسمها في نصّه الشعري..

عسلٌ في كلّ مكان + هنا وهناك + وبين بين

فمن أين تدخل + يامرّ إلى قلبي + من أين ؟!

فالصورة الذوقية (الصورة الحسية) التي اعتمدها الشاعر، بأنه في خلية من العسل، فلا فراغ يحوي المذاق المرّ في دواخله المتعاطفة مع الشخص الآخر.. وقد كانت لغة الأنا الموجهة هي السائدة في المقطع الأخير..

ومن هنا رسم الابتعاد الذي قد يحمل على الجسم، فكانت النتائج متناهية وهي من شروط التحقق في العمل الشعري وعندما اعتمد الشاعر على لغتين، الأولى وصفية والثانية إبلاغية، تنوعت النتائج بين الوصف والإبلاغ عن الشيء المتأثر به، حيث تستقرّ اللغة الإبلاغية في المقطع الأخير وهو يرسم علامتين " الاستفهام والتعجب "، ونعتبرهما دلالة على الكلام المرسوم في المقطع.

اترك بعدك

ظلا أو قصيدة

اترك أغانيك الوساع

على ضيق المسافات

البعيدة

دع كلّ شيء يرهق الروح

إلا

امرأة يابسة

ترفع كفها لأمطارك ؛

لاتدعها

وحيدة

من قصيدة: نبش لوح الوصايا (الرقم الأول) – ص 37 - متحف الوحشة

ذكرنا اللغة الإبلاغية، والتي تجاورها اللغة الوصــفية في كثير من الأحيان؛ فاللغة الإبلاغية والتي تبلغ عن الآخر، يجرها الفعل الدلالي، وهو غاية ذاتية تعتمدها الذات بتوفير الفهم المتوفر في الجملة الشــعرية، وقد تنتقل هذه اللغة إلى لغة أخرى تزاحمها في الطرح، وهذا المســلك يســتدعي مدى حركة الأفعال الحركية وتموضعها في النصّ أو بالأحرى في الجملة الشعرية كبداية متزنة، تعطي لنا المهمة الســببية وكيفية تعلق الشــاعر بالانتقالات لكي يزركش الجمالية في النصّ، وينحت المجالات الفنية..

اترك بعدك + ظلا أو قصيدة

اترك أغانيك الوساع + على ضيق المسافات + البعيدة

دع كلّ شــيء يرهق الروح + إلا + امرأة يابســة + ترفع كفها لأمطارك ؛ + لاتدعها + وحيدة

لو تابعنا نوعية الأفعال (من ناحية النحو، فقد اعتمد الشــاعر على فعل الأمر؛ ولكن ليس هذا طريقنا)، فالفعل المعتمد يسمى فعل الاستبلاغ، حيث إنّ الشاعر وضــح في بداية الجملة الأولى عن قصــدية الجملة مابعد الفعل، وفعل الاســتبلاغ يلتقي مع الفعل القصدي، وذلك بما قصده الشاعر لتحقيق رغبة أو إشباع رغبة ما، وهو يتوجه نحو الآخر، ونستطيع أن نرسم معادلة من خلال الجمل الشعرية التي رسمها الشاعر هاني نديم في نصّه المعتمد :

اتركْ بعدك = اترك ظلا أو قصيدة

اترك = فعل الاستبلاغ

ظلا أو قصــيدة = قصــدية الشــاعر من خلال حالة الترك، فماذا يترك الآخر، يترك ظلا أو قصيدة

ومن هنا نحصل على فعلين : الاستبلاغ + القصدية

اترك أغانيك الوساع = على ضيق المسافات

اترك = الفعل القصدي .. أشبع حالة لكي يعبر عنها

على ضيق المسافات = الفعل الاستبلاغي .. وكأنه حلّ ضيفا على الفعل القصدي، وجاوره في التعبير الذي اعتمده الشاعر. الشاعر لايميل إلى جملة إلا ويراها فاضلة، أي يشاطر المتلقي في القراءة، ويكون المتلقي أحد أدوات النصّ الشعري..

دع كلّ شيء يرهق الروح = إلا امرأة يابسة ووحيدة .. امرأة وحيدة، لا نستطيع أن نسمي الجملة فعل الاعتبار، ولو أن الشاعر هاني نديم، اعتبر المرأة يابسة.. ومن هنا نستطيع أن نتقارب مع فعل الاستعبار، والذي من الممكن جدا أن يلتقي بفعل الاعتبار.

التنوع الفعلي الفلسفي، جعل للمحسوس خواصا جديدة، فالمأخذ التعبيري الذي اختلف بين جملة وأخرى، جعل للأفعال تنوعات عديدة، ومن الممكن أيضا حياكة بعض الأسئلة التي تجانس النصّ، ولكن الشاعر لم يفعل، وذلك لأنّ الأجوبة حلت محلّ الأسئلة، وتبقى مهمة المتلقي خياطة ثوب جديد يدور حول اسئلة النصّ الشعري .. فالإثارة المتعلقة بالنصّ تجلب الآخر كي يكوّن مدلولا آخر إلى جانب الدال..

الاندماج التصوّري في اشتغالات
الشاعر العراقي
قاسم سهم الربيعي

يجتمع في القصـــيدة نوعان من الجمال، الجمال الفلســـفي والجمال التصـويري.. فالجمال الفلسـفي يظهر من خلال تصـورات الشـاعر العميقة، وهي بحد ذاتها جمالية تقودنا إلى البنى الصـــغرى والتي تتجانس مابين الجمل النصية، كزخرفة يُجيد تطريزها الشاعر، فيتحول الشاعر من خالق منظوري إلى حائك يتمسـك بأدواته لكي يسـتطيع الوصـول إلى المحدود الجمـالي، هـذا من وجهـة نظر تفكريـة فقط، ولكن ومن خلال الغور في معظم النصوص الشعرية نلاحظ أن الشاعر يتجاوز ذلك المحدود ويرسم التيه اللانهائي في المدارات الجمالية العائمة من حوله.. والمسلك الثاني (الجمال التصويري) من المسالك التي تعتمدها الشعرية من خلال الصور الشـــعريـة الموظفـة في النصّ، وهي التي تقودنـا إلى جمـاليـات المعـاني وتصـوّرات الشـاعر من خلال المسـاحة الخيالية التي يعتنقها عادة، ويبادر الشـاعر بطرق لحظته الشـعرية والوقوف نحوها لكي يتحول من لحظة إلى أخرى، وهنا تتبين لنا البنى المعتمدة ومنها البنية اللغوية والبنية الصغرى والبنية الكبيرة والبنية الجمالية.. تعددية البنى لاتنتهي فها إذا توجهنا نحو اتجـاهـات النصّ الحـديـث، وربمـا تجتمع أكثر من بنيـة في القصـــيـدة الواحدة، أو تكتفي القصيدة بأسس البنى التأسيسية لها ولا تتجاوزها..

من خلال النصّ والنصية في نصوص الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي، نبحر في الميزان المعرفي، وتعددية البنية الصغرى والتي تشكل أساسيات الخلق الجديد في اتجاهات النصّ الحديث..

هذيان يقظ : العنونة مغامرة تأويلية في عتبة النصّ الشــعري، وعندما ننحصـــر في هذه المغامرة، ســـوف نكون مع المغامرة المحدودة؛ وهذه اشـتغالات برؤية ضيقة، فالعنونة اتصال وديمومة لها استقلالها بداية من أول عتبة نصــية، لذلك عندما تتكوّن علاقة مابين مغامرة النصّ الشـعري ومغامرة العنونـة، فســـوف نكون بانفتاح تام نحو البنيـة الكبيرة والتي لاحدود لها، إذن ومن خلال العنونة نســتطيع أن نغامر مع النصّ كعلاقة جسدية، علاقة جسد الذات مع العنونة، وعلاقة جسد الذات مع الجسد النصــي، ومن خلال هذه العلاقات توصــلنا إلى نظرية الدمج، لكي نكون مع جمالية المعاني وتأويلها في النصّ الشعري الحديث..

تنقلب الصورة في الاختلاف، ووجه الانقلاب الذي يحدث أن نرى الأشياء ليس كما هي، فالألوان الطبيعية نخلطها مع ألوان الذات الكتابية، ومن خلال الذاكرة النصية ستختلف التعابير لتقودنا إلى تأويلات عميقة.. وهذا يعني أن التجريد بمنطقة الصورة الشعرية..

هَوَسٌ في هَوَسْ.

دوي صَمْتٍ يخترقُ

الوجدانْ..

يُزَلْزِلُ الأعماقْ.

عَسْعَسَةٌ .. تكادُ جدرانُ

الغرفةِ تطبِقُ على

جسدي .

من قصيدة: هَذَيانُ يَقِظْ - الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي

الصــورة تخبرنا عن هدم الواقع والبقاء على الجســد الذاتي؛ فإذا انقلبت جدران الغرفة، فسوف تشتغل الذاكرة الذاتية بشكل جنوني والخروج من الغرفة..

هَوَسٌ في هَوَسْ. = دوي صَــمْتٍ يخترقُ + الوجدانْ.. + يُزَلْزِلُ الأعماقْ. + عَسْعَسَةٌ .. تكادُ جدرانُ

الغرفةِ تطبِقُ على + جسدي .

ومن هنا رســم الشــاعر قاســم ســهم الربيعي علاقة العنونة مع جســد القصـيدة، فموضـوعنا هذيان يقظ؛ وعند انتقاله إلى (هوس في هوس)، فمازلنا في منطقة الذات التي تحولت إلى ذات عاملة وتركت ترتيباتها اليومية التي تتعامل بها، مما رسم رسمة جديدة، وجسدا نوعيا قادنا من خلال الجمل الشعرية المتواصلة إلى البنية الكبرى كنصّ منفصل، وتم انفصاله بواسطة النقطة والتي دلت وحصرت المعاني بين هلالين..

حشرجةٌ تكتظُ في الحناجرْ.

أفراحُ وشموعُ الأهلةِ

تقوضُ أعمارَنا .

سنونٌ تُضَرِّسُنا بأنيابها..

تطحنُنا كالرحى .

من قصيدة: هَذَيانُ يَقِظْ - الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي

الاندفاعات التصــويرية وأنواعها تتعلق بالذات وأنواعية تواجدها في المناطق القابلة للتفكيك النصــيّ، لذلك لو اعتبرنا أن الاندفاعة الأولى قد هيمنت من خلال وحدة تصويرية في الجملة، فستقودنا في طبيعة الحال إلى اندفاعات عديدة متواصــلة، وتظهر مابين الذات العاملة وبين الذات البصرية التخييلية..

حشرجةٌ تكتظُ في الحناجرْ. + أفراحُ وشموعُ الأهلةِ + تقوضُ أعمارَنا . + سنونٌ تُضَرّسُنا بأنيابها.. + تطحنُنا كالرحى .

يحاول الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي من خلال هذا المقطع أن يُظهر المعادلة التصويرية بين حالة الاختلاف اللغوي وحالة الذات كصيرورة أدائية تؤدي غرضها في الرسم والتصوير.. وعندما يميل الشاعر إلى حالة التشبيه نلاحظ بأن الجملة الموصولة مع المعنى؛ أعطتنا ميزة حياتية مأخوذة من بيئة الشاعر بالتسمية والتشخيص (تطحننا كالرحى)، وهي إضافة فعالة للمؤثرات التي تبناها في قصيدته الشعرية ليدفعنا أكثر ويخبرنا بأن بيئته بيئة عراقية لاحدود لها.. ومن خلال هذا التقييم اليومي والعفوي في الرسم والتوضيح نلاحظ أنه يصنع فردوسا أنسانيا، بداية من جنوب العراق، ونهاية في العاصمة بغداد..

تُحلقُ ذاكرتي في سالفِ

الأيامْ..

حيثُ (صِريفةُ) أهلي المُتهَرِئَةُ

كثوْبِ العَوَزْ..

(الصوباطُ) و (مَهَفَةُ) أبي

ألتي تستجدي النسماتِ في

قَحَطِ القَيظْ.

(چاي خانة) (جابر)..

عبقُ الشاي المنبعثُ من

موقدِ الفحمْ..

من قصيدة: هَذَيانُ يَقِظْ - الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي

تشــير نظرية النصّ إلى النصــوص اليومية المنظورة والمكتوبة، لذلك عندما رسم الشاعر قاسم الربيعي بعض المصطلحات اليومية، فقد شكلت لنا صــيرورة تواصــلية مع مفهوم النصّ الشــعري ومســميات أهل العراق اليومية..

تُحلقُ ذاكرتي في ســالفِ + الأيامْ.. = حيثُ (صِــريفةُ) أهلي المُتِهَرِئَةُ + كثوْبِ العَوَزْ.. + (الصوباطُ) و (مَهَفَةُ) أبي + ألتي تستجدي النسماتِ في + قَحَطِ القَيظْ. + (چاي خانة) (جابر).. + عبقُ الشــاي المنبعثُ من + موقدِ الفحمْ..

نلاحظ من خلال تجمعات الصــيغ النصــية والتي تكونـت من البنى الصــغيرة، لتنفذ إلى البنية التامة، بأن الشــاعر وظف مســميات أهل الجنوب، وهناك بعض المسميات المشتركة في أنحاء العراق، ولكن ومن خلال هذه الدالة التي قادتنا، فهناك عدة دالات تؤدي إلى مفهومية النصّ لدى الشـاعر قاسـم سـهم الربيعي.. فمفهوم النصّ إذا ماقادنا بشـكل تجلي إلى محاولات لتبيان المســميات النظرية، يتحوّل إلى مســمى آخر ليعانق الحالات والمســميات القريبة من الباث.. لذلك تتجمع النصــوص في حالة واحدة وتحت مســـمى النصّ التام، ليتمكن الشـــاعر من الغوص أكثر في المســميات اليومية وعكس نوافذها.. وعندما نطرق مفهوم النصّ " Text " نعتني بتلك اللغات الأنواعية والتي يجمعها النصّ وينتقل من خلالها من لغة إلى أخرى، فحتى عندما عرفوا مفهوم النصّ، اعتمدوا على اللغة التي تقتحم النصّ وتشــدّ تعابيره ووحداته التي نعتبرها نافذة دقيقة في التجلي والغور في الجمالية ومقارباتها مابين الرؤية القريبة والرؤية البعيدة..

أيها الغابرونَ عبرَ طياتِ

الزمنْ ..

لماذا صوركُم تتراءى إلى

خلدي ؟..

لماذا أنا ؟ ..

من أنا ؟..

أيْنَ أنا ؟..

هل أنا أنا ؟ ...

من قصيدة: هَذَيانُ يَقِظْ - الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي

تتجمع في قصـيدة الشـاعر العراقي قاسـم الربيعي (هَذيان يقظ)، الممكنات والمسميات.. الممكنات هي تلك الأشياء المنظورة في البصرية، وتحتفظ الذات البصـرية بها حتى إذا غادرها الشـاعر أو انتقل من بيئة إلى أخرى، فتبقى عالقة غير قابلة للإزالة.. والمسـميات، هي الأشـياء التي تشـتهر بها البلاد، وطالما الشـاعر ابن الجنوب، فهناك علاقات مشـتركة مابين الجنوب والشـرق، والجنوب والغرب، والجنوب والشـمال، وأخيرا الجنوب والوسـط، وتعتبر المنطقة الوسـطية (العاصـمة) جامعة لجميع الاتجاهات، باعتبارها السـنتر الرئيسـي للناس، وتلاقحهم واندماجهم في خصلة واحدة وتحت مسمى واحد اسمه العراق..

أيها الغابرونَ عبرَ طياتِ + **الزمنْ ..** =

لماذا صـوركُم تتراءى إلى + **خلدي ؟..** + **لماذا أنا ؟ ..** + **من أنا ؟..** + **أيْنَ أنا ؟..** = **هل أنا أنا ؟ ...**

مازلت أنا.. أنا.. من خلال هذه الصـرخة الأحادية التي أدت إلى انسـجام عناصـر النصّ، فهذا يعني أنّ النصّ الشـعري يحوي على عدة عناصـر، وخصوصا أن صرخة الشاعر موجهة إلى مجموعة ما، فنستنتج بأنّ هناك علاقات عموم، وليسـت علاقات خصـوصـية، وذلك لعدم ظهور العناصـر

بشكل واضح، فقد أخفى الشاعر عناصره ولكنه في نفس الوقت أعلن عنها من خلال صرخة تساؤلية..

الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي، يكتب لبيئته الجنوبية – العراقية، وهنا نقول إنّ حالات الاستدلال واضحة من خلال انتماء الجملة الشعرية وتأويلاتها، فأعطانا الصورة المتواصلة من خلال علاقة القول الشعري بالصورة الشعرية، وهي من الحالات التي يتبعها الشعراء اليوم، ويعتمدها النصّ الشعري الحديث وتوجهاته الآنية، لذلك وجلّ ماتبيّن لنا من خلال مشهدية النصّ، بأن الشاعر يميل إلى الحدث الآني، ويتجاوز الماضوي، ويحوّل الأشياء من حالات طبيعية جامدة إلى حالات تؤدي إلى حركة شعرية ضمن المنطوق الشعري المعتمد..

المنظور التصويري

خارج المشاعر المباشرة، يميل الشاعر إلى بؤرة الخيال، وهو يتجه نحو الأشياء، إما لاستعارتها أو لتبديل معانيها لتلائم المنظور النصّي، ومن هنا يكون للنصّ عدة اتجاهات، منها الاتجاه التصويري، ومنها توظيف اللغة الفلسفية، ومنها الاستعانة بالأشياء التي تشكل حركة مستعارة في النصّ، لغرض توظيف الرموز التي تتعامل مع التلقائية في النصّ المنظور.

أريكة مسكينة

تخلّوا عنها سريعاً !

تركوها تلاقي مصيرها المحتوم!..

كانوا يتداعون عليها

ترنّحت

تحطّمت

سقطت..

ضاعت الهيبة

ياللسخرية !.. هيبة الدولة

معقودة بناصيةٍ... من خشب.

قصيدة: بؤس الأريكة- قاسم سهم الربيعي

في التصوير الشعري، يكون للرمزية فأسها التي صنع الحطاب مقبضها (الشاعر) من غصن شجرة، وراح يقطع الأشجار بها؛ من خلال هذا المنظور نلاحظ أن الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي، أسّس كائناته وراح يوظفها في النصّ لكي يعرض مضامينها، فالعالم يعجّ بالأحداث الصالحة للانتقاد شعرياً، وهي الطريق التي يسلكها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي.

قصيدة بؤس الأريكة: إنّ البؤس يلازمه الحزن، ومن خلال هذه الطرقة يُسمعنا الشاعر صوت البؤس من خلال تجربته الحياتية لكي يعكسها على تجربته الشعرية.

أريكة مسكينة + تخلّوا عنها سريعاً ! + تركوها تلاقي مصيرها المحتوم!.. + كانوا يتداعرون عليها + ترنّحت + تحطّمت + سقطت.. + ضاعت الهيبة + ياللسخرية !.. هيبة الدولة + معقودة بناصيةٍ... من خشب.

اعتبر الشاعر الأريكة رمزاً للراحة والطمأنينة ومن خلال هذا المنظور بدأ يوصف الأريكة وما تمثّل بها من تكيّف، وعندما نطرق باب التكيف فإنّ من الطبيعي أن نطرق باب التمثّل أيضاً، وبما أنّ الشاعر قد طرح موضوعاً متبشاكاً يخصّ الدولة المتمثلة بالحكومة، فإنّه اعتبر الأريكة الدلالة الأساسية التي ينعم بها الآخرون.

لقد حدد الشاعر السلسلة الكلامية من خلال بعده التصويري وهو يدرك جيداً بأنّ المهمة التي أمامه (الحكومة) تبتلع حتى الهواء الذي يتنفسه العراقي، وقد ربط هذه الجهة برمزية واضحة وجعل من الأريكة ناصية من الخشب، وكأنّ المتعلق والمتعلق به اختلفا بين الوجود والظهور

التفحصّــي للمعنى. وكذلك جعل المعاني تتكئ على تجربة حياتية، ومن خلال هذه النقطة بالذات انطلق الشاعر ليربط وجوده كحالة تنظر كلّ ما أمامها، وكحالة مرصودة بما اختصت به الدولة.

هَذَيانُ يَقِـظْ

هَوَسٌ في هَوَسْ.
دوي صَمْتٍ يخترقُ
الوجدانْ..
يُزَلْزِلُ الأعماقْ.
عَسْعَسَةٌ .. تكادُ جدرانُ
الغرفةِ تطبِقُ على
جسدي .
وشْوَشَةُ هَمْسٍ..
حشرجةٌ تكتظُ في الحناجرْ.
أفراحُ وشموعُ الأهلةِ
تقوضُ أعمارَنا .

(قوري الشاي الزجاجي) المُرَفَلِ
بأس لاكِ الألمنيومِ كثوبٍ مُرَّقَعْ ..

سنونٌ تُضَرِّسُنا بأنيابها..
تطحنُنا كالرحى .
تُحلقُ ذاكرتي في سالفِ
الأيامْ..
حيثُ (صِريفةُ) أهلي المُتِهَرِئَةْ
كثوبِ العَوَزْ..
(الصوباطْ) و (مَهَفَةْ) أبي
ألتي تستجدي النسماتِ في
قُحَطِ القَيظْ.
(جاي خانة) (جابر)..
عبقُ الشاي المنبعثُ من
موقدِ الفحمْ..

(دكانُ امِ جاسم) ووجهُها الأسمرُ

المتجهمْ..

عيناها الجاحظتانِ وأنفها

الكبيرْ..

زوجُها صاحبُ التمائمِ والغضاراتِ

المتدليةُ من طاقيتِهِ كالأطفالْ.

صورٌ كثيرةٌ تُداهمني..

أتقلبُ في أمواجِ الحُمى

المتلاطمةْ.

فقدنا آدميتنا ؟ .

أورثنا قابيلُ الوحشيةْ..

هابيلُ أورثنا القرابينْ.

يا ميكيافيلي مازالتْ شرورنا

مستحوذةًعلينا .

ياهوبزْ ذئبيتُنا تحاصرُنا.

أُخوةُ يوسُف صاروا أنبياءْ..

زُليخةُ تحقَقَتْ أمانيها .

لا توصدوا الأبوابَ أو تتألهونْ.

أيها الغابرونَ عبرَ طياتِ

الزمنْ ..

لماذا صورُكُم تتراءى إلى

خلدي ؟..

لماذا أنا ؟ ..

من أنا ؟..

أينَ أنا ؟..

هل أنا أنا ؟ ...

ضوابط خاصة للناطقين بالعراقية :

الصريفة : كوخ من القصب تشتهر بهذه التسمية عند المناطق الجنوبية والوسطى والفرات الاوسط من مناطق العراق .

الصوباط : كذلك يصنع من القصب وهو مفتوح ليس فيه ابواب ويكون عبارة عن ثقوب ، اي ان القصب مرصوص بطريقة تجعل وجود فتحات كبيرة وباشكال هندسية جميلة ويستخدم الصوباط كمكان استراحة في اوقات الحر الشديد .

المهفة: آلة بدائية جدا مصنوعة من خوص سعف النخيل ومن عوده تستخدم لجلب الهواء للوجه.

چاي خانة : هي مقهى شعبي ع الرصيف وهذه التسمية تقريبا مشتهرة في العراق .

جابر : صاحب المقهى .

قوري الشاي : هو إبريق الشاي وهذه التسمية تقريبا فقط في العراق .

ام جاسم صاحبة دكان للبيع بمثابة أسواق تجارية.

بؤس الأريكة

أريكة مسكينة

تخلّوا عنها سريعاً !

تركوها تلاقي مصيرها المحتوم!..

كانوا يتداعرون عليها

ترنّحت

تحطّمت

سقطت..

ضاعت الهيبة

ياللسخرية !.. هيبة الدولة

معقودة بناصيةٍ... من خشب.

التقارب الرمزي
في قصيدة لدغة أنوثة مفرطة
للشاعرة السورية عليا عيسى

لو خطونـا خطوتنـا على أثر الفكرة في اللغـة، فهـذا يعني أنّنـا نجـاور بعض المقاربات الرمزية ضـمن منهجية معنى المعنى الذي يدعمنا بالخوض في قصـائدية مرحلتنا الآن، لذلك ينسـجم الماضـي مع الآن، ولكن قوّة الآن المسـتقبلية والحضـورية هي الأقوى، لأن الماضـي قد مضـى، وإعادته ضـمن دائرة الحاضـر وليسـت دائرة الماضـي، ومثلما تتقارب اللغة الرمزية في النصّ الشـعري، تتقارب معها اللغة الآنية في التقصـي والبلوغ وإعلان الفكرة من خلال لحظات كتابية، تدعمنا وتدعم الشـاعر بشـكل عام .. (لدغة أنوثة مفرطة) من خلال هذا العنوان الذي يبيّن لنا بأن لحظة كتابته تقودنا ليس فقط لخدمة النص والتعرف على محتوياته، بقدر ما هي، لحظة تعبيرية موجزة، تحمل احتجاجا واضحا مع دلالاتها المتحولة من خلال المعاني المتداخلة والتي تقودنا إلى تقاربات رمزية، فاللدغة (لدغة عقرب موجعة) وهنا لدغة أنوثة تبشرنا بحالة الوجع المفرح للأنوثة، فتحولت الحالة من المأساة إلى نشوة داخلية تدفعنا إلى الأريحية .. عند التحول مع العنونة، فليس التحوّل والذهاب إلى السـيموطيقا، بقدر من إيجاد نوعية الفكرة، وطالما الفكرة في حضـن العنونة، فهنا أصـبحت سـلطة أيدولوجية أو ظاهرة، أو صـورة مادية لتظهر لنا على أنها نوع " الدال " لكي تتقارب تلك الفكرة المرسـومة في تاج القصيدة .. لذلك ومن خلال تفصيل العنونة والتي بدأت بمفردة " لدغة " وتعني لنا " لدغة العقرب " فقد تحوّل هذا المعنى إلى هيجان أيروسـي مابين اللفظة بمعناها العام وعلاقتها بالأنوثة التي رسمتها داخليا الشاعرة السورية عليا عيسى .. فتقع عين الذات على تلك الأمثولة من خلال لغة تعيينية تموضعت في هرم القصيدة؛ واللغة التعيينية تتعامل مع الرمزية، فيصبح لدينا الرامز والمرموز والمرموز إليه

((فعالية الذات / المتلقي هذه ، ستنصب أول ماتنصب على " العنوان " الذي يمثل أعلى اقتصــاد لغوي ممكن ، وهذه الصــفة على قدر كبير من الأهمية ، إذ إنها – في المقابل – ستفترض أعلى فعالية تلق ممكنة ، حيث حركة الذات أكثر انطلاقا وأشدّ حرية في تنقلها من العنوان الى العالم والعكس، ناتج هذه الحرية، ســوف تضــبط الذات نفســها دلاليا، باعتبارها مرتكزا تأويليا ، حيث تدخل الى العمل . – ص 10 – العنوان وســيموطيقا الإتصــال الأدبي – د . محمد فكري الجزار)) . لذلك تتقيد الدلالة بالعنونة، حيث تصــبح الطبقة العليا مســتقلة، أو شبه مستقلة عن جسد القصيدة عموما .. ولا نستغرب بأن الدلالة تشير في بعض الأحيان إلى الباث نفسه دون أن تقع العنونة بإشارات في دائرة الباث، وهذا مانراه في العديد من القصائد التي نطالعها؛ ففي بعضها تكون الرمزية مثقلة، مما نحتاج إلى شفرات خاصة للدخول إلى تلك الرمزية ..

الشــاعرة الســورية عليا عيســى والتي تخطو خطواتها ببطء وهي تقودنا مع حالات تنكرية في بعض الأحيان، وهي حالة مأساة يومية أو لنقل معاناة داخلية من خلال التذكر والتفكير بالمعاني، لذلك توجز منهجية الجملة الشــعرية، بينما تقودنا من خلال المشــهد الشــعري إلى حالات تنظيرية تدفعنا إلى اللزوم الشــعري، وهذا هو العامل الانفعالي بين اليومي المحكي، وبين الذات المتحوّلة من اليومي المحكي إلى اليومي الشاعري..

((إنّ كشف الذات عن تجربتها مع العالم هو – في الآن نفسه – إيجاد لوجودها هي نفسها في الزمن . يؤكد هذا ارتباط فاعلية الكشف من حيث هي حركة تحول مستمرة في الزمن؛ بفاعلية الإيجاد، من حيث هي وجود منبثق عن تلك الحركة . يتحقق بتحققها ويتوقف بتوقفها . – ص 62 – الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية – د . عبد الواســع الحميري)) . لتصــبح الذات نفســها جزءا من العمل التأثيري اليومي طالما هناك حركة للزمن، تحرك الذات، وكذلك حركة الذات التي تحرّك زمن وقوع الفعل..

تميل الذات إلى الرمزية كمعاني مرسَلة، لذلك تتجنب حدوث الـــ " أنا " بين جسد القصــيدة، وتبدلها بالغائب في بعض الأحيان أو تشــير إليها أو ترمز بلفظة تكون مرجعية للذات نفسها ..

ترى !
مَن عرّى مساءاتِكَ،

مِن لعنة النوم .
ثمّ ألبسَها تعويذةً بلون الأرق .
طُوِيَتْ أسرارُها...
على حروبِ انعتاق،
و مجازرِ احتراق،
قد ... رفَعَتْ اسمَكَ للسفارات..
...

من قصيدة : لدغة أنوثة مفرطة – عليا عيسى
سفر للتكوين الموجه مابين الحدث الآني للـ " أنا " ومابين الحدث الموجه للآخر، وهذا السفر يختص بالتحليل اللفظي التفكري، ونعني بذلك تفكيك الحدث المنقول من خلال فكرة، وإسنادها بشكلها الخلاق إلى الآخر، وإن كان الآخر صامتا، ولكن يتحرك من خلال الألفاظ التي اختارتها الشاعرة السورية عليا عيسى، وكلّ لفظة كانت مكوّنة ضمن عبارة أو جملة شعرية، وهذا مايقودنا إلى منهجية الشعر ومن خصوصياته كيفية توظيف أدواته ضمن الشيء المتحرك ..

ترى! + مَن عرّى مساءاتِكَ، + مِن لعنة النوم. + ثمّ ألبسَها تعويذةً بلون الأرق. + طُوِيَتْ أسرارُها ...+ على حروبِ انعتاق، + و مجازرِ احتراق، + قد ... رفَعَتْ اسمَكَ للسفارات..

لايمكننا اختزال المعنى دون إيجاد بعض الاختلافات مابين المحسوس المتحرك بصيغة الـ " أنا " غير الظاهرة، ومابين المحسوس والمتلقي عبر وسيلة الـ " هو " أو متلقي النصّ أو القارئ، ومن خلال هذه الحالات تظهر لنا حركة المعاني المتجمعة حول الذات حيث تشير لنا بأن الشاعرة ومن خلال حركية ذاتها قد وجهت بياناتها نحو القصدية، وربّما يكون المقصود غائبا وهذا مايحدث عادة، فنقع على نقطتين مجهولتين، الذات الغائبة والذات المتحركة، والمقصود الغائب الذي تتنقله قصدية الشاعرة من خلال المرسَلة ..

فيظهر لنا : المرسِل والمرسَل إليه ...... والمرسَلة ..

لقد لاحظنا المفردات الرئيسية التي حمّلتها المعاني والمسؤولية التي تناولتها على أكتافها الشاعرة عليا عيسى (المساءات العارية – لعنة النوم – لون الأرق – الحروب – المجازر والجملة الأخيرة، رفعتْ واسمك والسفارات) محاولة لتكوين علاقات ظاهرية من خلال المعنى التجريبي، ولكن بقي المعنى داخليا، مما يقودنا

إلى صرخة ترغب بالخروج، وجسد القصيدة اعتبرته الشاعرة كوسيلة بديلة باللغة التعبيرية لتوثيق صرختها. مفردة تُرى، والتي غابت عنها " يا " فالأصل إن ضمنّاه يصبح " ياتُرى " وهنا تتوجه الشاعرة إلى المخاطب " الشخص الآخر الغائب " فقد غيبته الشاعرة، وهي لعبة اللغة وتقشّفها في الشعر العربي الحديث، حيث أدارت المعنى، ليصبح " (ياترى = ماذا حدث .. يارجل ماذا تظن) وفي الحالتين الشاعرة تعني وتقاوم المعاني مهما كانت موجهة، فهي ترمز إلى الشخص الفعال المجهول ..

وتلحدُ بارتكاب المطر في فصولِ السهر .
ترى !
مَن جعلكَ تستجدي العودةَ،
مبعوثَ هذيان،
لمدائنِ النبيذ،
في قصيدةٍ وثنيّةِ الأوزان،
تبتردُ عطرَكَ مخمورةً فوق عرشِ الورق .

نفس القصيدة

التحولات من المألوف وإلى اللامألوف، هذا يعني لنا أنّ هناك ابتكارات جديدة تطرحها الشاعرة السورية عليا عيسى، فنحن أمام ذات عاملة تلتقط الأشياء، والعينية هي المنظور المتجول والذي يخزن في المخيلة الكثير من تلك الصور الملتقطة، ولكن ظهور المتخيل إلى جانب ذلك يجعل تلك الصور تتحول من المألوف إلى اللامألوف، فعنصر الخيال له غرفته الخاصة وخصوصا عندما تكون الشاعرة قد طرقت بابه، فهي تراجع ألفاظها بين الحين والآخر، ولم تستقر عليها إلا بعد جهد من المراجعات والقراءات المتتالية ..

وتلحدُ بارتكاب المطر في فصولِ السهر . + ترى ! + مَن جعلكَ تستجدي العودةَ، + مبعوثَ هذيان، + لمدائنِ النبيذ، + في قصيدةٍ وثنيّةِ الأوزان، + تبتردُ عطرَكَ مخمورةً فوق عرشِ الورق .

نفرّق بين البنية السطحية والبنية العميقة في جولتنا ونحن بأحضان النظرية التحويلية التوليدية .. الممتع في الأمر كله، هو كيف تعوم تلك الألفاظ، والتي تواجدها أسباب وذلك لتتجمع في خزائن الصور الشعرية والمدفوعة منها، وكيفية انسجام الذات مع تلك المهام، وخصوصا ونحن نتابع التحولات مابين اللفظة

والأخرى، والمســاحة التي تشــغلها في النصّ الشــعري، والذي يتجمع من خلال الجزئيات الخارجية والداخلية .. ترى = ماذا تظن .. هنا محاورة الآخر، نعم الآخر الغائب الذي أشــارت اليه الشــاعرة عليا، بينما ســبقت ذلك جملة طويلة، لكي تتوسع بتأويل الجمل الشعرية ..

وتلحدُ بارتكاب المطر في فصــولِ الســهر . = ترى : ماذا تظن = مَن جعلكَ تستجدي العودةَ

هذه المعادلة المشتبكة لاتتبين بالشكل التوضيحي إلا من خلال تفصيلها بالرسم كما عملت، وإلا تبقى المعادلة مجهولة التواجد كتعمد جاد يعتمد العمق .. ولو توقفنا عند جملة عرش الورق، هنا حالات من الارســتقراطية المتواجدة (لدى الموظف أو رجل الأعمال) المهم ماتطرحه حالة انتقادية عميقة لها وقفتها في علم المعاني ..

ترى !
مَن علّقَ ربطةَ عنقِكَ العصرية،
بمشابكِ نعناعٍ بريّة،
وحوّطَ ياقةَ رزانتك بحنوطِ نزقِ الاعصار . (1)
حتّى تدحرجَ سؤالٌ مراهقُ الاتزانِ،
يتعفّرُ بلثغةٍ جاهليّة،
على شفةِ انتظار. (2)
يستدرُّ من جلبابِ الجوابِ...
مواعيدا
تُعِيدُ مهابةَ النبض،
لكنْ ...على ذمةِ الغرق. (3)

نفس القصيدة

لقد قسّمت النصّ الذي رسمته الشاعرة عليا عيسى إلى ثلاثة أقسام كنماذج تصويرية تواصلية، شكلت جسدا ثالوثا في التصوير الشعري، ونعني بذلك، صورة لايمكن لايمكن أن نجعل الواحدة تتخلى عن الأخر، وذلك لتراكم المعاني التي بين الألفاظ والجمل المحمولة، وقد اعتمدت على مبدأ الاختلاف اللغوي وهي تتحفنا بسيل من

الجمل الشعرية، وبعض الأسئلة النابضة، وربّما تختلف مع بيئتها أو مايجري من انتكاسات يومية في مدينتها الواسعة(حمص) مركز معيشتها الدائم .. لقد حضر الدال (الباث) وغاب عن الحضور المخاطَب ؛ بينما الشاعرة تخاطب حالتها، وتواجدت بشخصيتين، الحاضر – الغائب، فهي تحاور حضورها كحاضر، وتخاطب غيابها كشخص غائب .. ونستطيع أن نسمّي ذلك دلالة الالتزام، فهي لم تخرج من واقعها كأنثى، ولم تخرج من شخصيتها كحوار داخلي، فيتسع أمامنا لزوم مالايلزم، وكذلك لزوم مايلزم، ومن خلال هذين المسلكين زخرفت معانيها برموز مثقلة أدت إلى تأجيل بعض المعاني .

ترى ! + مَن علّقَ ربطةَ عنقِكَ العصرية، + بمشابكِ نعناعٍ بريّة، + وحوّطَ باقةَ رزانتك بحنوطِ نزقِ الاعصار . (1)

حتّى تدحرجَ سؤالٌ مراهقُ الاتزانِ،+ يتعفّرُ بلثغةٍ جاهليّة، + على شفةِ انتظار. (2)

يستدرُّ من جلبابِ الجوابِ... + مواعيدا + تُعِيدُ مهابةَ النبض،+ لكنْ ...على ذمةِ الغرق. (3)

هل نستطيع أن ننساق خلف التناقض الظاهري في المقاطع المرقمة، علما بأنها تواصلية بالرغم من تواجد نقطة الانتهاء، فلو ألغينا المقطع رقم (1) ماذا سيحدث؛ لاشيء يحدث بالنسبة للقارئ، ولكن يحدث الشيء نفسه، عندما نتجاوز مفردة (ترى) المكررة، والتي من الممكن جدا استعارتها بالمقطع رقم (2) لنبدأ من جديد ونقول (ماذا تظن ؟) وهو سؤال موجه مع كلّ باقة اعتمدتها الشاعرة عليا عيسى في لوحاتها الشعرية .. وهنا نسقط في الرؤية الحقيقية، والتي تجانس تماما الذات الحقيقية التي اشتغلت وأنتجت هذا الكم من المعاني والتي كانت في ظلّ عنصر الخيال ..

وهنا نستطيع أن نلغي المعنى الظاهري، بل ننسف بعض المعاني التي تراكمت من خلال الجمل الشعرية، وذلك وجلّ مالدينا هو : المختلف للمخيلة؛ وحالة المختلف هنا تعني لنا ومن خلال مارسمته الشاعرة عليا عيسى، حالتها المرضية، وهي تجابه النفس بالإرضاء، وقد وظفت تلك الصور كوسيلة للتصالح الذاتي – الذاتي، فالمخاطَب، كان ذاتيا، والمخاطِب كان ذاتيا أيضا .. فتلتقي الذوات بمساحة ملائمة للذات الواحدة

الشاعرة السورية عليا عيسى تمتلك الأدوات الشعرية بتقنية عالية، وهي تنفرد بهذا المضـمار، وذلك من خلال سـعيها جاهدة في إيجاد المختلف، وتعتمد الرمزية في تصحيح مسيرتها الشعرية ..

لدغة أنوثة مفرطة

ترى !
مَن عرّى مساءاتِكَ،
مِن لعنة النوم .
ثمّ ألبسَها تعويذةً بلون الأرق .
طُوِيَتْ أسرارُها...
على حروبِ انعتاق،
و مجازرِ احتراق،
قد ... رفَعَتْ اسمَكَ للسفارات..
لاجئَ عناق،
في بلادٍ ...تكفُرُ بالعناق .
وتلحدُ بارتكاب المطر في فصولِ السهر .
ترى !
مَن جعلكَ تستجدي العودةَ،
مبعوثَ هذيان،
لمدائنِ النبيذ،
في قصيدةٍ وثنيّةِ الأوزان،
تبتردُ عطرَكَ مخمورةً فوق عرشِ الورق .

ترى !
مَن علّقَ ربطةَ عنقِكَ العصرية،
بمشابكِ نعناعٍ بريّة،

وحوّطَ ياقةَ رزانتك بحنوطِ نزقِ الاعصار .
حتّى تدحرجَ سؤالٌ مراهقُ الاتزانِ،
يتعفّرُ بلثغةٍ جاهليّة،
على شفةِ انتظار.
يستدرُّ من جلبابِ الجوابِ...
مواعيدا
تُعِيدُ مهابةَ النبض،
لكنْ ...على ذمةِ الغرق.

الكائن الحسّي
في نصّ الشاعر العراقي حسن البصّام
أولاد علي

نلتقي عادة مع النصّ الذي يؤدي إلى الحيز الابتســـمولوجي، والذي ينقلنا من الشـــعور الذاتي إلى المعرفة الســـببية، ومن خلال هذه الأبواب ومســـاحة النصّ المفتوح، نلتقي مع الشـاعر والقاص العراقي حســـن البصـام، ابن الناصـرية.. وفي مبدأ البناء النصّـي، ينقلنا الباث مع أوليات الحدث المشـعشـع في المدينة كمعرفة حسية شهد عليها الشاعر وهو ابن بيئته التي تتعرض إلى الحرق والإبادة.. وطالما أن النصّ المُعتمد من تجليات الواقع والوقائع العراقية المتراكمة، فالبنية النصـــية، بنية ذهنية تؤدي إلى التفكر وتمظهرات الكتابة القولية من خلال القول الشـــعري، والقول الحكائي المتأخر؛ لو ملنا إلى العنونة التي رســـمها الشـــاعر (أولاد علي) فســـوف نتعرف على واقعة الطف التي حدثت في كربلاء.. العلاقة الســـيميوطيقية التي أطلقها الشـــاعر من خلال الجملة الاســـمية مازال التاريخ يذكرنا بالثورات التي تفجرت بعهود مختلفة.. فالموضوع المطروح ليس كمفهوم ذهني، بل هناك علاقات متتالية مع الذات الاســـتفهامية والذات العاملة التي بدأت الاشـــتغال في واقعها التحويلي.. فنحن أمام : بنية ســـميولوجية.. فالواقع المشـــار إليه من خلال البناء النصـــي، واقع مرير، وخصـــوصـــا أنّ المحفظة البصـــرية بدأت تشـــهد وتســـتخرج التقاطاتها من الشـــارع العام، ومن خلال هذا المبدأ، نميل إلى المحســـوس العائم في ذاتية الشـــاعر، لتبدأ وظيفة النصّ جزءا من وظيفة المحســـوس وحركته إلى جانب المتخيل، كعلاقة بحث واستقصاء في المدينة التي واجهت الموت..

إنّ علاقة الدلالة، علاقة توليدية اعتمدها الشاعر، فواقعة (أولاد علي)وواقعة ذي قار، بتواز مستمر مابين الحدثين، لذلك فقد شهدت دلالة الحدث الوقائعي الآني، بالحدث الوقائعي التاريخي، ومن خلال تجاوز المسارين، استطاع أن يقودنا إلى مرحلة مختلفة للحصول على المعاني والتأويلات التي رسمها الشاعر العراقي حسن البصام.. وعندما نكون مع النظرية التوليدية وعلاقة المحسوس بهذا الجانب، فمن

الممكن تفكيك بعض العبارات والجمل الشعرية على النحو التالي: لنأخذ مفردة الجسر..

جسر= اسم + محسوس + منظور + متواجد + رؤية + تعامد

وســوف نأتي على هذا الموضــوع من خلال تفكيك النصّ ونظام المعاني للشــاعر حسن البصام..

البارحة
قرب جسر الحضارات
رأيت بعيني
زينب مفزوعة
وعلي بن الحسين يتعثر بأوتاد الخيام
ورأيت آخر كالسهم يغرف من كتف الفرات
ماء العدالة
يزيح من عيوننا السواد والظلام

من قصيدة: **أولاد علي - حسن البصام – العراق**

عندما تكون البصــرية رؤية وشــاهدا، وفي محفظتها الواقع العيني المنظور، فإننا أمام ضوء ورؤية، ضوء يكشف المستور ورؤية في محفظتها مخازن الأحداث الجارية في محافظة ذي قار التي هاجمها المغول.. لقد اســتخدم الشــاعر العراقي حســن البصام عنصر التشبيه والنظر إلى الأشياء من خلال البعد البصري..

البارحة + **قرب جســر الحضــارات** + **رأيت بعيني** + **زينب مفزوعة** + **وعلي بن الحسين يتعثر بأوتاد الخيام** + **ورأيت آخر كالسهم يغرف من كتف الفرات** + **ماء العدالة** + **يزيح من عيوننا السواد والظلام**

اعتمد الشاعر البصام التشبيه الضمني، أي تجاوز الجمل الصريحة والواضحة، ذلك وما يتطلبه النصّ الحديث من مؤازرة واختلافات في التشابه؛ فتكون درجات العلاقة مابين المحســوس الحركي وبين محفظة العين، ذات مســعى دلالي لنقل الصور الشعرية وتوظيف الحدث الذي تم نقله من الواقع كخلفية ذهنية مفكرة أراد منها أن تســتجيب للمنظور الحتمي النقول.. فالمنقول أمامنا بعض الاســماء الحية يرجع نسبهم للإمام علي (ع)، وهي واقعة الطف في كربلاء:

الإسم : زينب، علي بن الحسين + محسوس + معدود + متواجد + رؤية تاريخية

النتائج: الذبح + التصفية + الحرق + السبي + تفريق الحدث

ومن خلال هاتين المعادلتين، نتوقف عند التفكر الذهني لدى الشـاعر، وهو يعيد بمنظوره الفلاش الباكي كرؤية تذكرية مقروءة، بينما المشـهد الذي نقله كمشـهد شـعري، من الرؤية المكتوبة والمحسوسـة.. وأراد من خلال ذلك توظيف الحدثين بحدث واحد وما آلت من مصائب كربلاء، نفس المصائب نُقلت إلى ذي قار، وهي بيئة الشاعر؛ وهو الشاهد والباث والناقل، حيث حوّل المشاهد إلى مشاهد كتابية بينما كانت مشاهد مقروءة..

سأعلق فوق جسر الناصرية
من وأد الزيتون في ليل بهيم
من تشبه بي كذبا وقال :إني ابن سومر ابن الهور ابن التي ناحت على أولادها
صبرا مستديم
ليعلم إنه طبلٌ يردّد أغنية الخراب
ذيل يضيع بين أذناب الكلاب
أشاح بوجهه الدامي
ثم استدار بصرخة:
-لا لن يكسرَ الموتُ أغصانَ السلام
أو يُهزم أولادُ علي
ورأيت الذي يغرف الماء
يومئ للرطب المخبوء ان يتساقط
كي لا يجوع السومري أو يعرى
أو تعبث في سعفاتها ريح الفساد

من قصيدة: **أولاد علي - حسن البصام – العراق**

نتعرف إلى لغة الشاعر البصام من خلال قصيدة (أولاد علي) على أنها لغة طبيعية متحولة، وحركة دلالية باعتبارها مادة للنصّ الشعري، فتارة يوظف اللغة كإشارات للحدث الـــــ ذي قاري، وتارة أخرى يعتمد أفعال الحركة الانتقالية، ومن خلال التحولات الواردة، فيسـتبدل العلامة بتوظيف اجتماعي، وهذه الاشـتغالات تؤدي

إلى عملية الاستبدال ورسم الجوهر المطلوب في الحدث الشعري؛ حيث نحصل على التعابير الجديدة والتي تكمن ضمن اللغة التعبيرية والتي تحولت من اللغة الطبيعية وعلاقاتها مع بقية الفنون..

سأعلق فوق جسر الناصرية + من وأد الزيتون في ليل بهيم + من تشبه بي كذبا وقال :إني ابن سومر ابن الهور ابن التي ناحت على أولادها صبرا مستديم + ليعلم إنه طبلٌ يردّد أغنية الخراب + ذيل يضيع بين أذناب الكلاب + أشاح بوجهه الدامي

إنّ المشهد العيني، تدرك الصورة إدراكا مباشرا، لذلك فالضوء والصورة يترافقان في المشهد الذاتي عند حياكة النصّ، فتكون المحفظة البصرية حاضرة مع الذات العاملة، وهذا مانلاحظه في قصيدة البصام (أولاد علي)، فالناقل الباث، والمنقول الحدث، والمنقول منه محافظة ذي قار العريقة.. ومن خلال الإدراك الطبيعي ودمجه بالإدراك الحسي، حصلنا على تصوير متجانس في المتن الحاضر مابيننا.. إنّ حالة التشبيه التي اعتمدها الشاعر البصام، هي جزء من نظرية الاستعارة، وما مفردة الجسر إلا استعارة من منظور متعامد متواجد في الطبيعة، وقد أدخل الشاعر بعض الرموز التوضيحية (الزيتون، الهور، سومر، الهور، الأم والكلاب..) كلها رموز دلت على موازاة للحدث المنقول من طبيعة المدينة والتي أراد أن يقدمها، بشكل مختلف..

-لا لن يكسرَ الموتُ أغصانَ السلام + أو يُهزم أولادُ علي + ورأيت الذي يغرف الماء + يومئ للرطب المخبوء ان يتساقط + كي لا يجوع السومري أو يعرى + أو تعبث في سعفاتها ريح الفساد

يراقب الشاعر حسن البصام تفاصيل الألوان المثيرة، ومن خلال أفعال الحركة الانتقالية، يشدو وينحني نحو التأملات، وهي خصوصية التفكر المستقبلي وتحويل الماضي إلى حاضر، فحالات الألوان المثيرة للذات، من الحالات المتغيرة وغير الثابتة، لذلك يوازي اللون، لون الضوء، مثلا، لون الدماء اللامعة في الأضواء المتحركة، حيث تشكل حالة موجية كأننا أمام موج البحر، بينما المدينة بسكونها ونخيلها تشترك مع تمفصلات البلاد العامة، إذن لا انفصالية في الموضوع عندما يكون العراق واحدا، وأراد الشاعر أن يعبر بهذا المجال من خلال التشبيه واستعارة الأشياء الصالحة للنصّ المعتمد..

ورأيت كيف الشهيد يكحّل الفرحة
فوق أهداب العراق
والنيران تخبو
والماء يجري تحت أرجلنا
فنزهر كالورد يعطر بعضنا بعضا
ونردّد دون نشاز....
هذا النشيد:
(موطني ...موطني
الجلال والجمال...
والـ.....................)

من قصيدة: **أولاد علي - حسن البصام – العراق**

بالرغم من بساطة القول الذي يواجهنا به الشاعر حسن البصام، لكننا أمام واجهة مثيرة للجدل، وهي ربط الحدث المتتالي في المدينة بحالة مستقبلية من جهة، وارتباط اللغة بالقول المشهدي المنقول، حيث تظهر لنا الاستعارة بشكلها الواضح؛ وعندما نتوقف مع بعض النقاط التأملية للبصرية وللذات، فإننا نكون في الحدث الغنائي الذي يردده الجميع..

ورأيت كيف الشهيد يكحّل الفرحة + **فوق أهداب العراق** + **والنيران تخبو** +
والماء يجري تحت أرجلنا +
فنزهر كالورد يعطر بعضنا بعضا + **ونردّد دون نشاز....** + **هذا النشيد:**
(موطني ...موطني
الجلال والجمال...
والـ ....)

طالما أنّ النصّ يشكل الحدث، فإن اللغة تمثل النصّ في الوظيفة التواصلية مابين المتلقي والباث، ومابين النصّ الشـــعري والمعاينة الاتصـــالية، لذلك عندما ينوب النصّ عن الفعل، فهناك حالات تواصـلية غير منتهية، وخاصـة أن الشـاعر العراقي حســـن البصـــام اتكأ على إرث المدينة، مدينة الشـــهداء في العراق، وعدّد بعض المميزات العراقية التي لا تفارق المعلومة المتبادلة ..

نتعرف على ثلاث خصـائص من خلال النصّ المكتوب في الواجهة الـــذي قارية، ونحن ننتقل من خصـــوصـــية إلى أخرى ويمكننا أن نجابه اليأس بالتأمل، ونجابه الموت بحب الحياة، ونجابه الإنسان بالمقدس..

الإحالة : إحالة الموضـوعة المشـهدية من المحفظة البصـرية إلى النصّ المكتوب، حيث تواردت المعاني المحالة معها في تجسـيد النصّ الشـعري دون المرور بالنصّ المقروء..

الاستدلال: هناك طريقتان للاستدلال دمجها الشاعر حسن البصام من خلال نصّه الشـــعري (أولاد علي)، الأولى : التقابل الحدثي وربطه بالمدينة (الناصـــرية) والخروج به إلى عموم العراق.. والثانية: أسماء الأعلام المعرّفة والتي ذكرها في واقعة الطف، فقد ســقط في العراق مئات الشـــهداء توازيا مع هذه الأســـماء والتي يرجع نســـبهم إلى الرســـول (ص).. مما أدخلنا بحالة اســتدلالية ونحن نبحر في نصّـــه الشعري..

الوظيفة التعيينية : لقد درج الشـــاعر الذات كوظيفة تعيينية من خلال اللغة التي وظفها للوصول إلى الموضوع المرغوب نقله من خلال المشهد البصري للشاعر..

أولاد علي

البارحة
قرب جسر الحضارات
رأيت بعيني
زينب مفزوعة
وعلي بن الحسين يتعثر بأوتاد الخيام
ورأيت آخر، كالسهم يغرف من كتف الفرات
ماء العدالة
يزيح من عيوننا السواد والظلام

وسألت من هذا ؟
فأجابني صوت :أنا المنقذ
وسمعت أعلام العراق تنوح
مُلثّما كان بن سعد يضرم في نجومها النيران
بعد حين ظلّ يبكي
قال: سأخسر الري..
ذبحت مصطفى وحيدر.. وأخوتي ..عشيرتي
لكنما صاح الشهيد بوجهه
-لن يطول نزيفنا
سأعلق فوق جسر الناصرية
من وأد الزيتون في ليل بهيم
من تشبه بي كذبا وقال : إني ابن سومر ابن الهور ابن التي ناحت على أولادها صبرا مستديم
ليعلم إنه طبلٌ يردّد أغنية الخراب
ذيل يضيع بين أذناب الكلاب
أشاح بوجهه الدامي
ثم استدار بصرخة:
-لا لن يكسرَ الموتُ أغصانَ السلام
أو يُهزم أولادُ علي
ورأيت الذي يغرف الماء
يومئ للرطب المخبوء ان يتساقط
كي لا يجوع السومري أو يعرى
أو تعبث في سعفاتها ريح الفساد
ورأيت كيف الشهيد يكحّل الفرحة
فوق أهداب العراق
والنيران تخبو
والماء يجري تحت أرجلنا
فنزهر كالورد يعطر بعضنا بعضا
ونردّد دون نشاز....
هذا النشيد:
(موطني ...موطني

الجلال والجمال...
وال.......................)

الفجائية في قصيدة شجرة
للشاعر التونسي هيثم الأمين

كيف نكون في المنظور الفجائي ؟ ربما هذا السؤال يقودنا ليس فقط للفجائية في النصّ والنصّية؛ إنّما أيضاً يقودنا إلى التلقائية من جهة وإلى التفاعل الذاتي في الذات الحقيقية من جهة أخرى. عندما يباغت الشاعر القارئ أو المتلقي فنحن في مساحة من الفجائية، وهي تقودنا إلى أسلوب دهشوي وما يميز النصّ الشعري من لحظات الكتابة، ويكون لكلّ لحظة دوافع عفويّة يعتمدها الشاعر في منظوره النصّي.

إنّ عنصر الدهشة من العناصر المهمة التي تحملها أدوات الشاعر عادة، وهو يتخطّى الخيال ويغوص بأعماقه خارج المباشرة والمشاعر، فالدهشة تنتاب الشاعر ما فوق أحاسيسه وهو يغوص بخيال غير طبيعي، لذلك تأتي اللسعة الشعرية خارج إرادة الحلم، وعنصر الدهشة ليس تفسيراً فلسفياً فقط، إنّما يحمل فلسفة الخيال بين جدرانه وحضور الجمل الحركية واللتين تعملان ثورة ذهنية تأثرية تنقلان المتلقي من عالمه المعاش إلى عالم آخر لايتوقعه، وهو عالم مافوق اللغة وما فوق الواقع، وقد تكون مكونات الجملة وحبكتها ذوات مكونات بسيطة ولكنها تُدخل الأريحية والمباغتة للطرف الآخر – المتلقي - ، ولا نستغرب من دهشة الشاعر نفسه أيضا وهو يقودنا بقصيدته المباغتة مع إدراك للواقع وكيفية التعامل معه في الشعرية.

سنكون مع الشاعر التونسي هيثم الأمين، وهو يصطحب في تجربته الشعرية عدة مجاميع ومنها مجموعته (صراخ خارج دائرة الضوء) التي استطعنا أن نسحب أحد النصوص منها.

أنا لستُ شجرة

لأكون وارف الظّلالْ

أو لتسكنني العصافيرْ

رغم أنّ كلباً ضالّا مازال يتبوّلُ على أصلي ثلاث مرّات في اليوم

وكذلك عابرون كُثُر يفعلونْ

من قصيدة: شجرة – المجموعة الشعرية: صراخ خارج دائرة الضوء

جلّ مايهمّ الشاعر، عدم الوقوع باليأس الأخرس، لذلك عندما تأتي اللحظة الكتابية تكون الذات قد غيرت طبيعتها، وحالة التغيير تؤثر على الأسلوبية أيضاً؛ ومن هنا نستطيع القول بأنّ الشاعر ينقاد نحو إدراك الوقائع واستحضارها، وعدم الالتفاف عليها، حيث تظهر المصداقية بشكل جلي، وطالما يكون الشاعر ضمن دائرة اللاوعي الكتابي، فإنه يعتمد مخزون المعاني التي تأثر بها.

أنا لستُ شجرة + لأكون وارف الظّلالْ + أو لتسكنني العصافيرْ + رغم أنّ كلباً ضالّا مازال يتبوّلُ على أصلي ثلاث مرّات في اليوم + وكذلك عابرون كُثُر يفعلونْ

إنّ العنصر الفجائي يظهر في المنظور النصّي من خلال الآلية الكتابية والتي تعتمد على التصورات والتصوير وكذلك المتعلقات في حالة غياب الشعور المباشر الذي يعيق العمل الآلي، ومن هنا نلاحظ أن الشاعر هيثم أمين قد تمثّل بالصوت الداخلي كي يخرجه للمتلقي.

لقد نفي أن يكون الشاعر شجرة، بينما هو يسكنها وينمو جسده كالشجرة، فالدوال التي عددها: الظلال، العصافير والناس المارة.. لكنّ الشاعر نقل بعض المشاهد المتعقلة بالذات العاملة وعملية (التبوّل) من قبل الكلاب المارّة وكذلك بعض الناس العابرة بالصدفة. إنّ المشهد الذي اعتمده قد يفاجئ الآخر ولكن لايفاجئ نفسه لأنه على علم ودراية وما يحدث نهاراً... أقول نهاراً كزمن وذلك لاستخدامه كلمة الظلال.

أنا لستُ شجرة

لأكون وطنا لسنجابينْ

سنجابان لا يكفّان عن القفزْ

و عن تبادل حبّات الجوز و البندقْ

و القبلاتْ

أو

ليحفرَ شابٌ وسيمٌ بسكينه السّويسريّة على جذعي الكبيرْ

قلبا وأوّل حرف من اسمه و أوّل حرف من اسم حبيبته

بينما حبيبته تُعانقني بروح طفلة

لتخفّف عنّي وجع الوشم قليلا

من قصيدة: شجرة – المجموعة الشعرية: صراخ خارج دائرة الضوء

نستطيع أن نوجز بعض النقاط وما يهم النصّ الذي رسمه الشاعر التونسي هيثم أمين وهو يمنحنا أريحية القراءة وطعمها الخلاق في التواصل والديمومة:

التعبير الخلاق: لقد استطاع الشاعر أن ينقل على اللوحة بعض الألوان التعبيرية من خلال نظرية الخلق؛ فالوسيلة التي اعتمدها هو الشيء... الشيء هنا كانت الشجرة، واعتبر الشجرة رمزاً للانفلات الكتابي.

الانفصال عن التشويش: الشاعر هادئ بطبيعته، وهو يواكب كائناته في التقصّي والكتابة عنهم، وهم إما من المتعلقات الذاتية، أو أوجد هذه الكائنات من خلال اللاوعي الكتابي.

الرقابة العقلية: كما نلاحظ أن الشاعر هو المراقب الأوّل للمعاني التي رسمها من خلال الآلية، والكتابة الآلية لاتعني لنا الإفراط بها، بل من الممكن أن يكون التفكّر آلياً أيضا.

أنا لستُ شجرة + لأكون وطنا لسنجابينْ + سنجابان لا يكفّان عن القفزْ + وعن تبادل حبّات الجوز و البندقْ + والقبلاتْ + أو + ليحفرَ شابٌ وسيمٌ بسكينه السّويسريّة على جذعي الكبيرْ + قلباً وأوّل حرف من اسمه و أوّل حرف من اسم حبيبته + بينما حبيبته تُعانقني بروح طفلة + لتخفّف عنّي وجع الوشم قليلاً

إنّ البعد الواضح الذي اعتمده الشاعر التونسي هيثم أمين، متعلّق بميزات الشجرة، لذلك مانلاحظه ذكر بعض الإيجابيات، بينما في المقطع الذي سبقه ذكر بعض السلبيات وعملية التلوث التي يُصيب الشجرة، وجعل من جسده جذعاً، جذعاً متنفسا وعلى راحتيه يتكئ الآخرون.

فقد وظف في هذا المقطع بعض الأفعال الانتقالية وكذلك الحركية، مثلا: أكون... أي هناك نتيجة بعد أن يكون، فهو من الأفعال الانتقالية؛ وكذلك الفعل يكفّ، من أفعال الحركة... وأفعالاً أخرى تكون سببية أكثر مما تكون حركية أو انتقالية. فهذا الزخم من الأفعال جعل المشهد المقطعي ذا حركة متواصلة، فجسده كان عرضة للعشاق، ورسموا عليه: قلباً وأوّل حرف من اسمه و أوّل حرف من اسم حبيبته... والجذع = الجسد؛ قابل للعناق... فهو يزرع الأمل في الشجرة ويجعلها روحاً انتقالية ومساحة قابلة للتنفّس.

أنا لستُ شجرة

لآكل واقفاً

رغم أنّي في الغالب آكل واقفاً

و لأنام واقفاً ولأعيش واقفاً ولأموت واقفاً

ولأرقص واقفاً

كلّما مرّت بي نسمة مقهقهة

من قصيدة: شجرة – المجموعة الشعرية: صراخ خارج دائرة الضوء

من خلال المفاهيم الزمنية المجربة، ينطلق الشاعر برسم اللغة بالشكل المقولي وبالشكل الانزياحي، فالشاعر مشاكس ظاهري بما يكتبه، وعنود بما يطرحه، لذلك يعتمد المعاني الجديدة لكي يفاجئ الآخر، فهو يراوغ بين النزعة الموضوعية (Objectivisme) للسيطرة على الذات هناك، نجد هنا وبين النزعة الذاتية (Subjectivisme) في نسيان الذات، كما أكد على ذلك (هبرماس.. في القول الفسلفي للحداثة). وهي بالأحرى ذوبان الذات في العمل النصّي.

أنا لستُ شجرة + لآكل واقفاً + رغم أنّي في الغالب آكل واقفاً + ولأنام واقفاً ولأعيش واقفاً ولأموت واقفاً + ولأرقص واقفاً + كلّما مرّت بي نسمة مقهقهة

وظف الشاعر هيثم أمين التشبيه بينه وبين الشجرة، وهو جزء من نظرية الاستعارة، واستطاع أن يحكم من خلال جسده على الشجرة التي تبقى واقفة، بل أعطى كذلك بعض المهام ومنها الأكل وقوفاً والعيش وقوفاً والموت وقوفاً والرقص

وقوفاً... هو التأمل الحركي الذي نقله من الطبيعة إلى الداخل الشـخصـي عبر ذات حقيقية نست ظاهرتها في التعميم، أي أنه أعطى خصوصية للعمل النصّي.

أنا لستُ شجرة

لأهب أطرافي للحطّابينْ

فيكفّوا عن التسوّل و عن شتم الفقرْ

أو ليعلّق أب حنون أرجوحة في عنقي من أجل طفلته الوحيدة

فيلعبانْ

ويضحكُ ثلاثتنا

من قصيدة: شجرة – المجموعة الشعرية: صراخ خارج دائرة الضوء

إنّ التحفيز الذي ينتمي إليه الشـاعر التونسـي هيثم أمين؛ تحفيز العلاقات الدالة وقد ربط هذه العلاقات بين الشـجرة وبينه كحالة مثمرة تواجدت على أرض الواقع، ولكن هذا لايمنع من أن يوظف المساحة الخيالية من خلال حركة فعل المتخيل.

أنا لستُ شجرة + لأهب أطرافي للحطّابينْ + فيكفّون عن التسوّل وعن شتم الفقرْ + أو ليعلّق أب حنون أرجوحة في عنقي من أجل طفلته الوحيدة + فيلعبانْ + ويضحكُ ثلاثتنا

لقد تنوعت المميزات للشـجرة، ففي هذه المرة أدخل بعض الدوال وعدّدها من خلال العلاقات الواضـحة، ولكن المسـاحة الخيالية التي اسـتعملها الشـاعر، مسـاحة طبيعية، فالأرجوحة لإسـعاد الطفلة، بينما الحبل في عنقه، أي يلعب الأول ويتوجع الثاني، هذه الآلام المطلقة تقودنا إلى تأويل آخر، يفرح ويلعب أصحاب رؤوس الأموال، ويتوجع من يقود العربة لسعادتهم.

أنا لستُ شجرة

لأمدّ أصابعي نحو النّهرْ

دون أن أغرقْ

أو لأسافر في كلّ الدنيا على شكل سفينة

دون ذاكرة تطاردُني

و لأنّني لستُ شجرة

ها أنا أحكّ ظهر الضّجر بحروفي

من قصيدة: شجرة – المجموعة الشعرية: صراخ خارج دائرة الضوء

أن يكون المعنى متضــمّنا، فهذا يعني أكثر مما يكون منقولا من طبيعة معينة، لذلك فمعظم المعاني التي تتجانس في النصّ الشـعري هي صـور مرئية يتم تحويلها من المـألوف إلى اللامألوف، ومن هنـا من الممكن جدا أن تظهر الفجـائيـة والتي تحوي على طاقة خلاقة في البعد السريالي.

أنا لستُ شجرة + لأمدّ أصابعي نحو النّهرْ + دون أن أغرقْ + أو لأسافر في كلّ الدنيا على شـكل سـفينة + دون ذاكرة تطاردُني + ولأنّني لسـتُ شـجرة + ها أنا أحكّ ظهر الضّجر بحروفي

كلّ جملة لها طاقتها الحركية، ومن هنا نقيس الطاقة الخلاقة التي تعتمد الاختلاف أوّلا وتخرج عن المـألوف ثـانيـاً، فـالبعـد الســريـالي في النصّ، يعتمـد المفـاجـأة والمباغتة في المنظور النصّـي، لذلك فقد اعتمد الشـاعر التونسـي هيثم أمين على أهمّ المفردات المتشابكة في الجملة والتي يدعم بعضها بعضاً، وهي عملية التركيب اللغوي التي اعتمـدهـا الشـــاعر في إنتـاج الثراء والتنوّع. وهي تتلاحق وتتشـــابك وتتفـاعـل وتتوالـد في حركـة يســميهـا بريتون (كيميـاء الكلمـة – حســـب كتـاب السريالية في عيون المرايا).

و أحلمْ

أن تروق كلماتي لناقد مشهورْ

فيصفّق لي طويلاً

و ينشر نصّي بمجلّة عالمية فينال آلاف الإعجابات

و أصير مشهوراً جداً

مشهوراً كشجرة

أو يكتفي بتعليق صغيرْ

"أنت لا تصلح للكتابة"

فأتأكّد نهائيّاً

أنّني لستُ شجرة.

من قصيدة: شجرة – المجموعة الشعرية: صراخ خارج دائرة الضوء

يميل الشـــاعر إلى تســـكين بعض الكلمات في نهاية الجمل، وهي حالة المنع التي يعتمدها من الحركة، كأنّه يقول لنا نتوقف هنا، وهنا رأس البداية؛ وهي النســـبة اللغوية التي يعالجها بواســـطة الحركة للســـيطرة على المعاني وعدم الإباحة بها، وكذلك كتم الصوت الرمزي الذي اعتمده بواسطة السكون.

الحقيقة التي نتابعها هي إباحة المفردات للاســـتعمال وعدم إيقافها، ولكن بما أنّ الشاعر فعل ذلك بحذر محدود فمن الممكن جداً أن نكون مع الحالة المعنية.

و أحلمْ + أن تروق كلماتي لناقد مشـهورْ + فيصـفّق لي طويلاً + وينشـر نصّـي بمجلّة عالمية فينال آلاف الإعجابات + وأصـير مشـهوراً جداً + مشـهوراً كشـجرة + أو يكتفي بتعليق صغيرْ + "أنت لا تصلح للكتابة" + فأتأكّد نهائيّاً + أنّني لستُ شجرة.

الشجرة التي لاتصلح للحياة، شجرة ميّتة، وإعلان الوفاة ليس يعني للشاعر إعلان النهاية، فهذا مانسـمّيه باليأس الملتبس؛ حيث أنّ الشـاعر يرغب الركون في محطة حياتية شـــعرية بدلا من الحيرة، والحيرة تؤدي إلى اليأس؛ ولكن ماذا لوقلنا: إنّ " لاكيفية " في التعبير الذي يؤدي إلى اليأس، فالأمل والتأمل موجودان على مدار الحياة التي نعيشها.

من خلال زيادة المعنى معنى آخر، أراد الشـــاعر التونســـي هيثم أمين أن يربط سـعادته وكذلك معاناته بالشـجرة، فقد كان عنصـر التشـبيه متعلقا بحياة الشـجرة التي كتب عن ميزاتها، وعن بعض الخلاصات التي تتعرّض لها بين الحين والحين.. إذن فهو شجرة...

شجرة

أنا لستُ شجرة

لأكون وارف الظّلالْ

أو لتسكنني العصافيرْ

رغم أنّ كلبا ضالّا مازال يتبوّلُ على أصلي ثلاث مرّات في اليوم

و كذلك عابرون كُثُر يفعلونْ

أنا لستُ شجرة

لأكون وطنا لسنجابينْ

سنجابان لا يكفّان عن القفزْ

و عن تبادل حبّات الجوز و البندقْ

و القبلاتْ

أو

ليحفرَ شابٌ وسيمٌ بسكينه السّويسريّة على جذعي الكبيرْ

قلبا وأوّل حرف من اسمه و أوّل حرف من اسم حبيبته

بينما حبيبته تُعانقني بروح طفلة

لتخفّف عنّي وجع الوشم قليلا

أنا لستُ شجرة

لآكل واقفا

رغم أنّي في الغالب آكل واقفا

و لأنام واقفا و لأعيش واقفا و لأموت واقفا

و لأرقص واقفا

كلّما مرّت بي نسمة مقهقهة

أنا لستُ شجرة

لأهب أطرافي للحطّابينْ

فيكفّون عن التسوّل و عن شتم الفقرْ

أو ليعلّق أب حنون أرجوحة في عنقي من أجل طفلته الوحيدة

فيلعبانْ

و يضحكُ ثلاثتنا

أنا لستُ شجرة

ليصنعوا منّي توابيتا تحمي أجساد الموتى من غطرسة الأرضْ

أو ليشيّدوا بي كوخا لجائعيْن قرّرا تمديد سلالة الجوعْ

أنا لستُ شجرة

لأمدّ أصابعي نحو النّهرْ

دون أن أغرقْ

أو لأسافر في كلّ الدنيا على شكل سفينة

دون ذاكرة تطاردُني

و لأنّني لستُ شجرة

ها أنا أحكّ ظهر الضّجر بحروفي

و أحلمْ

أن تروق كلماتي لناقد مشهورْ

فيصفّق لي طويلا

و ينشر نصّي بمجلّة عالمية فينال آلاف الإعجابات

و أصير مشهورا جدا

مشهورا كشجرة

أو يكتفي بتعليق صغيرْ

"أنت لا تصلح للكتابة"

فأتأكّد نهائيّا

أنّني لستُ شجرة.

القيمة الدلالية والرمزية
في قصيدة (هائمون)
للشاعر العراقي باسم الأنصار

للقيمة الدلالية في أيّ نصّ حدائقها المتوزعة هنا وهناك، فلو أخذنا القيمة الدلالية الإدراكية فسوف نكون مع الإدراك النفسي واللسانيات الذهنية واللغة الإدراكية والمهارات الإدراكية وكذلك اتجاهات النصّ المختلفة والاستعارات والتشبيه؛ ويكون لحركة الفعل الخاصية في توجيه النصّ، حيث تظهر الأفعال الانتقالية والحركية والافعال التموضعية والتي لها علاقة مع القيمة الدلالية التي يعتمدها الشاعر في رسم الزخارف المتباينة للخيال الذي له الأولوية في المنظور النصّي. كل هذه الاتجاهات تعد من اتجاهات النصّ الحديث وعلاقته بالقيمة الدلاليلة، تلك الدلالة التي تظهر من التقاء الدال والمدلول، ولا نستثني تعدد الدوال في النصّ الواحد، والمهم في ذلك هو الوصول إلى القيمة الدلالية في النصّ المكتوب.

إنّ العلاقات التي نقترب منها، هي علاقات المفاهيم وعلاقتها بالأشياء، فوجود العلاقة المباشرة، يعني أنّ الأشياء ظاهرة وطبيعية ولا تحتاج إلى تقديرات خيالية، فالكثير من الشعراء يتغنون بالطبيعة وينقلون الصور المؤثرة في نصوصهم لكي يكون الواقع جزءا من ذهنية الشاعر، طالما أن الشاعر ابن الواقع، فمن المسلمات نقل الوقائع، إن كانت يومية أو تلك الوقائع التي تكون عسيرة الفهم.

نبحر مع قصيدة (هائمون) للشاعر العراقي باسم الأنصار؛ حيث شكلت قصيدته على شكل لوائح ارتباطية وقد فصل بين هذه اللوائح مفردة (هائمون) وهي قيمة المعنى في العنونة قبل كلّ شيء، واستطاع الشاعر أن يوظف القيمة الدلالية للمفردة في اتجاهات عديدة ناقلا تلك المفردة من العنونة بالذات، والتي اختلف معناها من سياق إلى آخر، ولكن، بما أن للمفردة استقلاليتها، فقد حافظ على هذا

الاستقلال خارج التراكيب، وكأنها أصبحت الحدّ الفاصل بين لوائحه التي رسمها لتكوين قصيدته.

غابة الاسئلة!

عزفوا لنا مقامات الحرية على أوتار الريح،

وأقاموا لنا الطقوس الخالية من النحيب.

مزقوا أوردة الموت بأظفار الرغبة،

وجعلوا الأفواه تتغنّى بالشموس الجديدة.

خلقوا النسيم والنار للعالمين،

ووضعوا حياتنا في أحضان الأفق.

من قصيدة: هائمون — باسم الأنصار

إن قيمة الاقتراب من النصّ، هي الحالة التي يظهرها الشاعر للمتلقي، فقد بدأ ولكن لم ينته، وذلك لأن الاقتراب الدلالي لايكون فقط من المعاني، فالمعاني تتعدد من خلال الرمزية، وتظهر من خلال الحركة الدلالية، ويكون للدلالة اللغوية مهمة التوصيل والترابط اللغوي في النصّ، ولكن هناك المشترك اللغوي الذي يستعين بالدلالة اللغوية أيضا، حيث من خلالها تتعدد المعاني أيضا بألفاظ متقاربة.

غابة الاسئلة! + عزفوا لنا مقامات الحرية على أوتار الريح، + وأقاموا لنا الطقوس الخالية من النحيب. + مزقوا أوردة الموت بأظفار الرغبة، + وجعلوا الأفواه تتغنّى بالشموس الجديدة. + خلقوا النسيم والنار للعالمين، + ووضعوا حياتنا في أحضان الأفق.

غابة الأسئلة: كلّ سؤال بحجم جملة شعرية، وبما أنّ أسئلة الشاعر باسم الأنصار مدغمة، فقد أراد أن يظهر الوسيلة والغاية من هذه الغابة؛ لذلك يصبح المقطع النصّي نشاطا مركبا قائما على التفاعل، والتفعل النصّي لدى الشاعر، وهو ظهور عدة أنساق معرفية نقلها من خلال محسوسه الداخلي الذي نما بواسطة تجربته الحياتية والتي جعلته يرفع يده احتجاجا.

إنّ حركة الأفعال في المقطع، حركة ماضوية ولكن بحضور آني، لذلك عندما رسم تعدد الأفعال، كان ذلك من خلال دلالاتها التي عكست التجربة؛ فالأفعال: عزفوا، أقاموا، مزقوا، جعلوا، خلقوا ووضعوا؛ كلها من الأفعال التي حضرت في حدث ماضي، ولكن من خلال التركيب النسقي، نلاحظ أن احتجاج الشاعر، احتجاجا آنيا، ومن هنا فقد رمز لكلّ فعل خاصية يؤدي إلى سؤال غير واضح؛ فاعزف مثلا يدلّ على الفرح، والتمزيق يدلّ على الخراب.. وهكذا تواصل الشاعر بدلالاته المرسومة لإنتاج النصّ.

هائمون!

نثروا فوق رؤوسنا أسرار الغيب والفصول،

وعلّمونا أغاني الغياب والحقول.

أخبرونا بأن لا نطيع الشرائع،

وأخبرونا بأن لا نحارب المستقبل.

كثيراً ما أنزلوا الدساتير الميتة تحت أقدامنا،

وكثيراً ما وضعوا البراءة على طاولاتنا.

من قصيدة: هائمون — باسم الأنصار

من دون حدود، تتحرك الذات الحقيقية، وهي المشغولة بإيجاد النصّ المكتوب؛ ومن هنا من الممكن جدا تحديد مستويات الرمز بالمستوى الدلالي، فالجملة الشعرية تفاعلية خارج المباشرة، وهي تفاعلية بسبب الحركة الدلالية وعدم جمودها، ويعود الفضل إلى التغلغل الرمزي في النصّ الشعري الحديث.

هائمون! + نثروا فوق رؤوسنا أسرار الغيب والفصول، + وعلّمونا أغاني الغياب والحقول. + أخبرونا بأن لا نطيع الشرائع، + وأخبرونا بأن لا نحارب المستقبل. + كثيراً ما أنزلوا الدساتير الميتة تحت أقدامنا، + وكثيراً ما وضعوا البراءة على طاولاتنا.

يطرح الشاعر باسم الأنصار؛ مطالبا وليس في المطالبة نفي، لذلك فهو خصخص الجملة من الموجود، إلى الحلة الطلبية، وهي حالة تمتلك حسّا إبستمولوجيا

وترقبا نقديا للوقت الآني، أي يصبح موضوعا المطالبة والوجود، موضوعين نقديين من خلال المنظور الشـعري، وهذا ممكن جدا ونحن نطالع مايطرحه الشـعراء في نصوصهم عن اختلافات وانتقادات غير متشابهة.

فقد قال الشاعر عن الشيء بشيء آخر، والشيء الآخر كان النقد بصورته المتواصلة في الجمـل الممتـدة لكي تكون المعـاني متوازيـة ومكتملـة في التحـديـد الفكري، ونستطيع أن نضع هذه الخصوصية ضمن فلسفة المنطق، والتي تخبرنا عن الأشياء بأشياء أخرى.

لم يقل الشاعر (هائم) بل قال (هائمون) إذن المسألة مسألة حضور لمجتمع أو جماعة، طالما افتتح نصّه بالجمع، ولكن في نفس الوقت ومن خلال حركة الأفعال الدالة اســتطاع أن يطرح ثروته الكلامية وهو يوظف أفعال الكلام تارة، والأفعال الحرة الانتقالية تارة أخرى.

هائمون!

حفروا الأنهار الجديدة في حياتنا،

وخلقوا بحار الحب في قلوبنا.

رفعوا الأنقاضَ من دروب أمنياتنا،

وأوقفوا الرغبة عن الركض في دروب الغبار.

أخبرونا بأنّ التأريخ مليءٌ بأكاذيب الطغاة،

وأخبرونا بأنّ الموت لن ينال من الذي يضع الفجر في قلبه.

من قصيدة: هائمون – باسم الأنصار

إذا كانت البراءة قد وضــعت على الطاولة في المقطع الســابق، ففي المقطع الثاني وظف الشـاعر الجملة كدلالة متواصـلة لبراءة الموقف، ومن هنا نسـتطيع أن نقيس حركـة المعنى في المقطع النصّــي (يطلق علم الـدلالـة على بيـان معني الكلمـة، ويطلق كذلك على دلالـة الجملـة أو التعبير، وتجـاوز العلمـاء بـه الجملـة إلى معني النصّ كله شرحا وتفسيرا، ويصف العلاقات المتشابهة بين التعبير والمحتوى فيما عرف بعلم الدلالة النصّي أو علم دلالة النصّ، لقد توسّع مجال علم الدلالة، فشمل

دراسة أصغر وحدة دلالية حاملة المعنى، ودراسة دلالة الجمل، ودلالة النصوص. " [9] ").

هائمون! + حفروا الأنهار الجديدة في حياتنا، + وخلقوا بحار الحب في قلوبنا. + رفعوا الأنقاضَ من دروب أمنياتنا، + وأوقفوا الرغبة عن الركض في دروب الغبار. + أخبرونا بأنّ التأريخ مليءٌ بأكاذيب الطغاة، + وأخبرونا بأنّ الموت لن ينال من الذي يضع الفجر في قلبه.

يبحث الشـــاعر باســـم الأنصـــار عن الكيفية، فقد وزع ملاحظته الصـــيرورية على الجمل، ولاحظنا في بداية كلّ جملة فعلا دالا على الجمع، ويعد المقود الأول لقراءة الجملة، فقد اعتمد سـيسـولوجيا الفهم، والتي جاء بها الألماني (فاكس فيبر)، وهدفه معرفة الهدف الاجتماعي وإدراكه؛ فالقول الذي اعتمده الاخر، قول معرفي من خلال الإدراك، فهو لم يسأل ولم يجب عن خاصية متواجدة، وإنما أراد أن يطرح المفاهيم التي تعلقت بالمجتمع من خلال المتعلقات الذاتية.

هائمون!

فعلوا أشياءً وأشياء،

عسى أن يخلقوا لنا قاموساً،

لا يجمع سوى الكلمات المغموسة

في قهوة الصباح!

من قصيدة: هائمون — باسم الأنصار

إذا أخذنا مستويات النصّ، فسوف نبدأ بمستوى الصوت الذي يعدّ دلالة صوتية، وفيما بعد مســتوى المفردة وســبل تركيبها بملائمة نصّــية، حيث أن النصّ المُنتج يعتمد على مســتوى المفردات والتي تعدّ البناء الأول للنصّ، وفيما بعد نأخذ المســتوى اللغوي؛ الذي يكوّن الحقل اللغوي بالاعتماد على المفردات المعجمية، ولكن عند التركيب نلاحظ أن هذه المفردات تنزاح عن معانيها المباشرة.

---

[9] - ص 12 – التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة – الدكتور محمود عكاشة.

هائمون! + فعلوا أشـياءً وأشـياء، + عسـى أن يخلقوا لنا قاموسـاً، + لا يجمع سـوى الكلمات المغموسة + في قهوة الصباح!

لقد جمع المعاني الشـــاعر بقاموس (كان هذا اقتراحه) ولتكن تلك المفردات التي تســببت بحركة الفعل الدلالي؛ فالمهمة التي أنهاها بمصـــدر مؤول؛ وهي مهمة اشتقاق اللغة وما تحمله من معاني ناسبت الجمل المركبة في نصّه المكتوب.

إن الشاعر باسم الأنصار ومن خلال متابعتي لنصوصه المنشورة وغير المنشورة، دائما يعتمد التفكير الذاتي والترديد الصـوتي قبيل الكتابة، ليصـبح النصّ مشـغله المرصود في تراكيبه السياقية.

هائمون

هائمون في غابة الاسئلة!

عزفوا لنا مقامات الحرية على أوتار الريح،

وأقاموا لنا الطقوس الخالية من النحيب.

مزقوا أوردة الموت بأظفار الرغبة،

وجعلوا الأفواه تتغنّى بالشموس الجديدة.

خلقوا النسيم والنار للعالمين،

ووضعوا حياتنا في أحضان الأفق.

هائمون!

نثروا فوق رؤوسنا أسرار الغيب والفصول،

وعلمونا أغاني الغياب والحقول.

أخبرونا بأن لا نطيع الشرائع،

وأخبرونا بأن لا نحارب المستقبل.

كثيراً ما أنزلوا الدساتير الميتة تحت أقدامنا،

وكثيراً ما وضعوا البراءة على طاولاتنا.

هائمون!

حفروا الأنهار الجديدة في حياتنا،

وخلقوا بحار الحب في قلوبنا.

رفعوا الأنقاضَ من دروب أمنياتنا،

وأوقفوا الرغبة عن الركض في دروب الغبار.

أخبرونا بأنّ التأريخ مليءٌ بأكاذيب الطغاة،

وأخبرونا بأنّ الموت لن ينال من الذي يضع الفجر في قلبه.

هائمون!

فعلوا أشياءً وأشياء،

عسى أن يخلقوا لنا قاموساً،

لا يجمع سوى الكلمات المغموسة

في قهوة الصباح!

...

الفعل الكلامي وعلاقة التكوين
في قصيدة وحدة الروح الصاخبة
للشاعرة العراقية أمينة ساهي

الكثير من الشــعراء ينتمي إلى خصــوصــية التكوين الذاتي من خلال الفعل الكلامي، ولو قسـمنا الفعل الكلامي إلى قسـمين فسـوف يكون المشـهد الشـعري ومساحته المرسومة ذويَ إعانات غير واضحة، ولكن يبقى للفعل الكلامي في النصّ مكوناته الإنجازية.

الفعل الكلامي كوحدة اتصال:

يكون للفعل الكلامي وحدات اتصـال بين الجمل الشـعرية، وهي ليسـت خاصـية الشاعر، بقدر ما تأتي أفعال الكلام كضرورة حتمية وبعلاقة بين الـ (أنا) النافذة في النصّ دون أن يذكرها أو يبينها الشـاعر، فيكفيه القول بالإشـارة إلى أناه من خلال سـياق الجملة، فيكون التواصــلا تواصــلا انتقاليا بين الأفعال، ومنها الأفعال الكلاميـة والأفعـال الحركيـة والتي تمتلـك فعـل الإثـارة وتبينـه من خلال علاقتها التخييلية وكذلك هناك الأفعال الانتقالية والتموضـعية وتقدير المسـافات التي تظهر بين الحين والحين.

الفعل الكلامي كوظيفة إنجازية:

خارج الــــ (أنا)؛ يكون للفعل الكلامي عدة اتجاهات، أو يكون مع التعبير الذاتي خارج القصـــدية الذاتية، وكأن يكون مع الوصـــف المنظور، ونتوقف قليلا مع (الوصــف المنظور) حيث يشــكل لنا اتجاهين؛ الاتجاه التقديري، والاتجاه الفعلي الظاهر أمام العين، فعندما نرى الحدث أمام العين، نراه مختلفاً كلّ الاختلاف، عمّا تقدره الذات تقديرا من خلال حركة فعل المتخيل، فلو شـــبّ حريق خطير، فالعين سـتكون متأثرة جدا وتلتقط الأشـياء السـلبية منها والإيجابية، ولكنها تركز

على الأشياء المؤلمة أكثر، لأن الحزن سيعوم في الذات العاملة، أما إذا قدرنا مثل هذه الأحداث، فسوف يكون الحزن أقل، بالرغم من تواجد الحدث، فالسجين يرى مالايراه خارج السجن مثلا.

وهناك تعددية للفعل الكلامي وخصوصا في النصّ المقروء قبل كتابته، ولكن في الكتابة يختلف عن المقروء الذهني، وهي أعلى كتابية يصل إليها الشاعر، فالشكلان اللذان يحاوراننا؛ الناطق ومن ثم المنطوق، وهما شكلا من أشكال الفعل الكلامي.

نتواصل مع قصيدة الشاعرة العراقية أمينة ساهي والتي رسمت أعلى عتبة دلالية للنصّ، وهي العنونة (وحدة الروح الصاخبة) ومن خلالها أنتجت نصّا لائم تماما الفعل الكلامي والفعل اللغوي، لذلك فلحركة الأفعال التي رسمتها الشاعرة لها دلالتها في نصّها المكتوب.

لو عشقت الأمل..

لو تولعتَ مثلي ..

الأمل الذي انتظرته طويلاً

الأمل الذي تلاشى مثل زوبعة طفلةٍ خلف صخرة الصبر

إذن قد تجرّعت مرارة الوحدة

من قصيدة: وحدة الروح الصاخبة – أمينة ساهي

تتجزأ ظواهر الاتصال إلى أفعال كلامية، ويدخل الفعل الكلامي في المنظور الدلالي لاتكوينها، بل يصبح دلالة نافذة في سياق الجملة، وهذا يظهر من خلال المعنى والاتصال اللغوي اليذين يرسمهما الشاعر عادة في المنظور القصائدي، ونلاحظ أنّ الشاعرة العراقية أمينة ساهي تتجه هذا الاتجاه من خلال قصيدة (وحدة الروح الصاخبة) والتي جزأتها إلى عدة مقاطع؛ وقد تجانست تلك المقاطع التي فصلت بينها البياضات؛ تجانست من خلال الأثر الدلالي في كلّ مقطع لكي تستوي المعاني بوحدات موضوعية.

لو عشقت الأمل.. + لو تولعتَ مثلي..+ الأمل الذي انتظرته طويلاً + الأمل الذي تلاشى مثل زوبعة طفلةٍ خلف صخرة الصبر + إذن قد تجرّعت مرارة الوحدة

إنّ الإجراء الكلامي نوعا من أنواع الفعل الأدائي، لذلك عندما انطلقت الشــاعرة أمينة ســاهي، نحو الأمل، فكانت النية التي دارت في المخيلة، وطالما هناك نوايا مكتوبة، فإذن هناك أفعال كلامية، فالفعل الكلامي هو التعبير عن النية، ومن هنا نلاحظ أنّه طالما القول كان مكتوبا، فالتعبير الكلامي متواجد لكي يعبر عن نوايا وقصدية الشاعرة، فالأمل، الانتظار، الصبر والمرارة، كلها نوايا مكتوبة عبّرت عنها الشـاعرة أدائيا، ومن خلال الانسجام النصّي، يكون للإشـارة فعاليتها بجذب التشابه الكلامي مع التطابق القولي.

الوحدة...التي تقرض أطراف ثوب الألفة

وتجعلنا في درب الوحشة فرادى..

أنا مثلك أو أنت مثلي

وقعت بين فواصل قاحلةٍ ومسافاتٍ ومفازات

رفضتُ أن أتلوّن بألوان الوقت

فسقطتّ في فجوة الألم اللامتناهي

من قصيدة: وحدة الروح الصاخبة – أمينة ساهي

هناك فرق بين الفعل الأدائي والذي يقوم بالفعل الذي يشــير إليه، وبين الفعل الكلامي وهو التعبير بذاته عن القصــدية التي تعوم في الذات الحقيقية، لذلك فالعلاقة بينهما؛ علاقة دلالية، بين فعل الإشــارة وبين الفعل الدلالي، ويلتقيان في مساحة من الدلالات المتجانسة مع بعضها في المنظور النسيجي للنصّ.

الوحدة...التي تقرض أطراف ثوب الألفة + وتجعلنا في درب الوحشــة فرادى.. + أنا مثلك أو أنت مثلي + وقعت بين فواصـل قاحلةٍ ومسـافاتٍ ومفازات + رفضـتُ أن أتلوّن بألوان الوقت + فسقطتّ في فجوة الألم اللامتناهي

تقترب الشــاعرة العراقية أمينة الســاهي من منطقتين في المقطع الذي نقلته من قصيدة (وحدة الروح الصاخبة)، وهما، منطقة الـ (نحن) اللاحتمية ومنطقة الـ (أنا) الحتمية، فالمنطقة الأولى تقودنا إلى الفعل الجماعي والذي يكون ذا نوايا غير مرســومـة، وإنمـا التمني والتـأمـل يعومـان على الجمـل الشــعريـة؛ فجملـة : الوحدة...التي تقرض أطراف ثوب الألفة.. وصــف للوحدة الدالة التي نُســجت على

شـكل منطوق أدائي، والجملة الثانية : وتجعلنا في درب الوحشـة فرادى../ منطقة الفعل هي الفعل الجماعي التي تمثل بالـــ (نحن)، فالشاعرة أمينة ساهي، لاتدعو إلى شـيء، بل أصـبح الشـيء كأداة فعلية خارج الفعل التقريري، ومن هنا يندمج الفعل الأدائي مع الفعل الكلامي، بين النوايا التي لاترغب بحدوثها (ولكنها حدثت) وبين التشـكل الدلالي الذي لاترغب الشـاعرة بقمعه، لأنه يمثل الفعل الكلامي للشـاعرة؛ فالتبادل الذي أوجدته، تبادل بين المخاطِب والمسـتمع (أنا مثلك أو أنت مثلي + وقعت بين فواصل قاحلةٍ ومسافاتٍ ومفازات)، فالواقعة التي نشأت واقعة كلامية، حدثت أثناء الحدث الكلامي.

الوحدة

بحيرة قابعة بجوارك

تتحاشى النظر إليها

وتتمنى الغوص فيها

فيمر بك طيف فرجينيا وولف

ونهر أوس

معطفها المثقل بالأحجار

فتغمض عينيك

في سكوت موجع

من قصيدة: وحدة الروح الصاخبة – أمينة ساهي

كيف ينـدمج التكوين؛ التكوين الكلامي مع أنـه ينزل إلى عبقريـة القول والقول الشـعري؛ ففي هذه الحالة نلاحظ أن لغة الكلام العادية تتحوّل إلى لغة تأثيرية، وهي إحدى مكونات الذات الحقيقية، فالتحولات التي تحدث، تحولات واحدة، ولكن تختلف في الوتيرة، الاختلاف هو الاختلاف اللغوي من جهـة، واختلاف الذات من جهة أخرى، لذلك يتجلى الانطباع المنظور بقوة، وهي القوّة اللغوية التي تُدير المعاني.

الوحدة + بحيرة قابعة بجوارك + تتحاشى النظر إليها + وتتمنى الغوص فيها + فيمرّ بـك طيف فرجينيـا وولف + ونهر أوس + معطفهـا المثقـل بـالأحجـار + فتغمض عينيك + في سكوت موجع

هل المكونات ضمن المتعلقات الذاتية ؟

هذا الســؤال يظهر للمتلقي، وعادة يكون جزءا من المنظور النصّــي، ليكون جزءا من التفكر، وطالما أنّه جزء من التفكر، فإنّه جزء من المتعلقات، وخصوصا ظهور بعض الأسماء في النصّ ومنها اسم الشاعرة الربيطانية فرجينيا وولف؛ التي انقضت حياتها بالموت انتحارا.

إنّ العلاقة التي دمجتها الشــاعرة أمينة ســاهي، هي علاقة امرأة بالحياة، والمرأة بالمرأة، وكذلك بالســكوت الذي أشــارت إليه بدلا من الحزن، إذن هناك مكونات تعالقية في المقطع المرســوم، خصــصــتها الشــاعرة لبناء التأويل من خلال بعض المفردات الرامزة، وهي تحليل البناء الفني الذي قصــدته لبناء النصّ من عدة جمل تواصلية متكئة على التمني والتأمل في رصد منظورها الشعري.

الوحدة

أن تتدفق الأنهار من بين أصابعك

وأنت ظامئ

فتعضُّ على جراح روحك المتوجسة

الخائفة وتبتعد عن دائرة النظرات

ترى صورتك ولا تجد ذاتك فيها

فتفرّ..

هارباً.. إلى مكان تعرفه

أو لا تعرفه...

لا في الأرض ولا في السماء

من قصيدة: وحدة الروح الصاخبة – أمينة ساهي

عند الدخول إلى النصّ، نجد الرؤية النصية التي تحوي على الغايات وحركة الأفعال في النصّ الشعري، ومن هنا نتجه نحو المكونات والتي تمثل مقاصد الكلام، ومنها الفعل الكلامي؛ ومدى خصوصيته في الرؤية النصّية. فعندما نتجه نحو السياق النصّي، فنحن في منطقة الظروف والأحداث التي تكون من المكونات الفعالة؛ وأما السياق اللغوي فيمثله الكلام. كلّ هذه الاتجاهات ضمن الملائمة النصّية ليكون النسيج النصّي ذا أبعاد دلالية، وتجعل للنصّ وجهاً استدلالياً.

الوحدة + أن تتدفق الأنهار من بين أصابعك + وأنت ظامئ + فتعضُّ على جراح روحك المتوجسة + الخائفة وتبتعد عن دائرة النظرات + ترى صورتك ولا تجد ذاتك فيها + فتفرّ.. + هارباً.. إلى مكان تعرفه +أو لا تعرفه... + لا في الأرض ولا في السماء

عندما نكون في اللامكان، فإننا في التيه بين الأرض والسماء، وبين الوعي الذي يفرض حالته من خلال اللاوعي الكتابي، وبين اتصال المعنى بالسياق؛ وقد لاحظنا أن الشاعرة أمينة ساهي، استعملت المعاني كحالة إعانية بوصفها ردّا على الفعل الكلامي، ومن هنا يكون القول الشعري قد استقرّ في الجملة وتصبح جملة قولية تؤدي مهامها الشعرية.

تتبنى الشاعرة الصيغة الكلامية كصيغة شمولية، والشمولية تشمل الأسئلة المدغمة التي لاتظهر من خلال السياق، وصيغة تشمل الفعل الأدائي، فالعلاقة الممكنة بين الفعل الأدائي والفعل الكلامي، علاقة التعبير من خلال سياق الجملة، فهناك الفعل الصريح الذي يكون كحالة ارتباطية وهناك الفعل المتحرك أو الانتقالي أو التموضعي الذي يتحول إلى صيغة قولية:

أن تتدفق الأنهار من بين أصابعك = وأنت ظامئ.. فالفعل يتدفق من أفعال القول الحركي، ولكن في نفس الوقت صيغة الجملة صيغة كلامية، ومن الطبيعي أنّنا نعتمد النتائج أكثر من الصيغة التأسيسية، حيث تظهر لنا علاقة الجزء بالكل.

وحدة الروحِ الصاخبة

لو عشقت الأمل..

لو تولعتَ مثلي ..

الأمل الذي انتظرته طويلاً

الأمل الذي تلاشى

مثل زوبعة طفلةٍ خلف صخرة الصبر

إذن قد تجرّعت مرارة الوحدة

الوحدة

بحيرة قابعة بجوارك

تتحاشى النظر إليها

وتتمنى الغوص فيها

فيمر بك طيف فرجينيا وولف

ونهر أوس

معطفها المثقل بالأحجار

فتغمض عينيك

في سكوت موجع

الوحدة...التي تقرض أطراف ثوب الألفة

وتجعلنا في درب الوحشة فرادى..

أنا مثلك أو أنت مثلي

وقعت بين فواصل قاحلةٍ ومسافاتٍ ومفازات

رفضت أن أتلون بألوان الوقت

فسقطت في فجوة الألم اللامتناهي

الوحدة

أن تكون محاطاً بمروج الورد

وجبال من الرمال تموج في رأسك

تدفن فيها كلّما متّ

أو أشواك تدفع بها رياح الحنين

بلا هدف ولا وجهة معلومة

تتشابك في رأسك

الذي يتدحرج معها

في صحراء الماضي

وغربة الحاضر

الوحدة إنهاك ..

لأحاسيس مفرطة

لأنين الناي

الغارق في الذكريات

الغارق في أمواج روحك الصاخبة

المضطربة.. القلقة

التي لا يفهمها أحد

ولا يدرك معاناتها.. أحد

الوحدة

أن تتدفق الأنهار من بين أصابعك

وأنت ظامئ

فتعضُّ على جراح روحك المتوجسة

الخائفة وتبتعد عن دائرة النظرات

ترى صورتك ولا تجد ذاتك فيها

فتفرّ..

هارباً.. إلى مكان تعرفه

أو لا تعرفه...

لا في الأرض ولا في السماء

حركة فعل المتخيل

في نصوص الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب

التجربة الخيالية هي كما التجربة الحسية في مساحة النصّ الشعري الحديث، ولكن يرافق الأولى تلقائية فعل المتخيل في الخلق الشــعري، ولم تظهر التلقائية بالشــكل العفوي أبدا، بل يرافقها انعكاس الذات نحوها، فيصــبح الفعل الذاتي مرافقا للفعل المتخيل ويتغذى من أبعاده اللحظوية التي تطرأ على الشــاعر في التمثلات القطبية الخارجية، لذلك يقترب المتخيل من فعل الكائن الخارجي، وتكون تمثلاته أيضا في الذهنية كمراجع أساسية للنمو بين الحين والحين..

إنّ فلســفة المتخيل، ذات أفق مفتوح لاتهدأ في الكتابة ولا تنتهي في النصّ المقروء، وطالما أنّ الشاعر يميل للخلق، فتتواجد لحظاته الكتابية لتكوين الذات الشــاعرة من خلال تجربة الذات العميقة والتي يهمها الخلق والإبحار في التجليات الجمالية في الداخل والخارج..

يختلف القول عن قول المتكلم، فالأول ينقل سلطة الواقع من خلال فعل التأويل وعكســه من خلال الذات العاملة، بينما المتكلم يكون جزءا من الواقع الخارجي يستعيره الباث ضمن القول الشعري، وقد أكد إفلاطون على (المحاكاة) بخصوص هذا العمل، ولكن بما أنّنا بميزة تختلف عن محاكاة إفلاطون، إذن نميل إلى التعددية والتعددية النصية، فالتعددية هي تواجد النصوص المجاورة ضمن البنية الكبيرة، أيّ أنّ هناك عدة نصوص صغيرة تحمل البنية الصغرى وتمثل ديمومتها وتواصلها ضمن مفاهيم النص وامتداده بالمعاني، دون أن يستقر، فالاستقرار، انغلاق غير مفتوح، بينما معظم النصــوص التي ندرســها نعتبرها مفتوحة، ولها فلسفتها التواصلية، ولا تنهيها نقطة، بل يهدئها بعض النقاد ويمسك جنونها..

الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب، واحد من الشعراء الذين كتبوا ضمن النصّ المتعدد واعتمد على نظرية الاندماج بالتواصــل مع المعاني، والأخيرة أكد عليها مبدأ التفكيك لدريدا في كتابه (في علم الكتابة). فالحاضر لدى الشاعر، حاضرا

مكتوبا، ويقودنا هذا المســـلك إلى الممكنات ومجاوراتها في الكتابة اليومية التي نصنفها ضمن التعدد والتعدد النصي..

لينام القاتل

قرير العين و الكفِّ و الدماء

حين تغرق المدينة

بالجثث

تنمو الجماجم

على الجدران كالطحالب

لينام الغزاة.

حاملو الكلمات الهادئة..

من قصيدة : تنويمة - مهتدي مصطفى غالب

عندما نجني من القول الشـعري عامل الاختلاف، ففي التفكيك تكون لنا رجعة إلى إعادة النصّ كرؤية صاغها الباث بمرجعية النصّ المقروء، ولكن الذي أمامنا تجنيس ذهني وما فكر به الشاعر السورية مهتدي مصطفى غالب؛ عمّا يجري في البيئة التي حوله، وتعتبر البيئة من متعلقات الباث، حيث هي الأقرب إلى ذاته، فتنشـــغل وتنطلق الذات من البيئة وما يدور حول الشاعر أيضا..

لينام القاتل + **قرير العين و الكفِّ و الدماء** + **حين تغرق المدينة** + **بالجثث** + **تنمو الجماجم** + **على الجدران كالطحالب** + **لينام الغزاة.** + **حاملو الكلمات الهادئة..**

إنّ حالتي التشبيه والتصوير اللتان اعتمدهما الشاعر، هما بؤرتان معرفيتان تؤديان إلى إيجاد التصاوير الرؤيوية والصور الشعرية.. فلو أخذنا مفردة القاتل والذي دعاه الشـــاعر إلى النوم بعد تنفيذ مهمة القتل، فســـوف نكون بحالة اســـتدلالية تؤدي نتائجها السلبية إلى الهدم البيئي – الاجتماعي، والقاتل لايمكننا تعريفه خارج صفة القتل، فهو يؤدي القتل بالقتل .. القاتل = الجثث + الجماجم ونموها.. أي الإكثار من القتل.. إنّ حصر المعاني بمعى واحد يؤدي إلى التفكير العقلاني، وهذا ما رسمه

لنا الشـــاعر خارج الجنون، بل اعتمد على حالات مجازية وانزياحات لغوية لكي يؤدي مهمته الشعرية الآنية..

و السِّياط الحارقة

والابتسامات اللامعة

كحذاء جديد

ليناموا قريري العين

و الخناجر و الجلادين

حين يخرج إخواننا أرواحهم..

لتفرَّ صوب السماء..

لينام القتل ،

الخوف فينا كل حين

و ليستيقظ القمر

كل مساء..

من قصيدة : تنويمة - مهتدي مصطفى غالب

يميل الشـاعر السـوري مهتدي مصـطفى غالب في الجمل التعبيرية إلى التشـابه والتطابق، ومن خلالهما يؤسـس صـوره التأملية لتكوين لغة الاختلاف في سـعيه لإيجاد حالة تخصـه وحده، فقد أثار أسـئلة للخلاص من الموضـوعات المتنقلة وجمعها بموضـوع واحد، أي بعلامة تؤدي غرضـها في المنظور الشـاعري، وكذلك لتسـخير الذات والذات العاملة لهذه الخصـوصـية المعتمدة؛ فالعمل المتواصـل يضـعها كمتكلم أول. فقد ذكرت جوليا كرسـتيفا " Julia Kristeva ".. إنّ العلامة تتأسـس قبليا على مقولة التشـابه والتطابق، فهي، أي العلامة، تنزع دائما اختزال الكثرة إلى الوحدة، أي اختزال الذات والموضـوع داخل الرسـالة، وعليه تصـير العلامة الطبيعية مطابقة للعلامة اللغوية، وهنا مكمن التحول المفصـلي في هذا المبحث.

وعليه من خلال لملمة الأجزاء بالجزء، أي عودة الأجزاء إلى الجزء الكلي، فالبنية الصـغرى، تؤدي طريقها إلى البنية الكبرى.. فيتعلق الجزء بالكل، والكلّ بالجزء، مثلا، يتعلق العنوان بجسـد النصّ، وجسـد النصّ يسـتقبل هذه الرغبة من تاجه المرسوم، وكذلك المعنى، يتعلق المعنى الكلي بالمعنى الجزئي..

و السِّياط الحارقة + **والابتسامات اللامعة** + **كحذاء جديد** + **ليناموا قريري العين** + **و الخناجر و الجلادين** + **حين يخرج إخواننا أرواحهم..** + **لتفرَّ صـوب السـماء..** + **لينام القتل** ، + **الخوف فينا كل حين** + **و ليستيقظ القمر** + **كل مساء..**

العلاقة هنا، علاقة صـاحب التلفظ بالنصّ، كما أكدت عليها المدرسـة الفرنسـية، حيث أن الجزء ينحاز للكلّ، والكلّ يحضـــن الجزء، وبما أنّنا مع فعل المتخيل، فيكون هو الموجّه الأوّل ليفرش مساحته على النصّ الشعري ويكون الجامع للنصّ، فقد لاحظنا من خلال المعاني الامتدادية ظهور العلاقات بينها، حيث ظهرت بعض الأفعال بين مســاحة وأخرى، وهي أفعال حركة انتقالية، فالفعل ينام، ضـــده الاستيقاظ، وبينما تكون حركة النوم، حركة غير انتقالية، ومن خلال مرادف الفعل تصــبح لدينا حركة انتقالية للنوم، فالأول الاسـتيقاظ والثاني النوم ، فنؤكد على مابعد هذه الحركة وهو الفعل اســتيقظ، إذن هناك انتقالات للفعل ولم يبق كما هو، ويُعتبر من الأفعال الجامعة للمفردات التي حوله.. وكذلك الأفعال: يخرج، تفرّ ويستيقظ، الذي ذكرناه مع الفعل ينام..

إذن نكون مع جامع النصّ، ومع جامع المعاني، وبما أن النصّ المرسـوم أمامنا من النصــوص المختلفة من ناحية العلامات والإشـــارات والدلالات، فإذن نحن أمام معاني وألفاظ، ولا يطفو المعنى اللفظي إلا من خلال التلفظ..

إن مسـيرة الشـاعر السـوري مهتدي مصـطفى غالب، مسـيرة الذات وذات الآخر، فـالـذات التي ينطقهـا هي بـديلـة عن الآخرين، لـذلـك يخرج النصّ لـديـه بـالمعنى المتخيل الأحادي.. فالمتخيل لايكون شـريكا مع الآخرين، ولا يشـبـه ذات الآخر، فلـه اســتقلاليـة أحـاديـة بغرفتـه المحجوزة.. لـذلـك يكون الانتقـاء، انتقـاء الفعـل التخييلي طالما أنّ المعبّر القصدي للنصّ له علاقة مع فعل المتخيل..

غابة

في غابة لا تحترق توجتك ملكة
أسميت الأشجار روحك

و وجهك رائحة العرق و النور
توجتك ملكة...
و أخذتك ... وحدك
لعرش قلبي أبداً

انتحار
لم يكن عاشقاً
في جيبه لفة أوراق و قصائد
((و إلى اللقاء ...أيتها الحياة))
قالها
و لفَّ جسمه بأوراقه...و انتحر

قبلة

الشعر...
قبلة الشمس على ثديِّ الأرض

من قصيدة : نزوات مقدسة - قصائد نثرية قصيرة:مهتدي مصطفى غالب

إنّ مقبولية التشبيه للعنصر الجمالي، شرط أساسي من شروط التشبيه، عندما يكون المتخيل دائرا في فلكه باعتباره الفطنة الأولى، تتجمع حوله خصائص النصّ بدراية ممكنة من قبل الباث..

غابة = في غابة لا تحترق توجتك ملكة + أسميت الأشجار روحك + و وجهك رائحة العرق و النور + توجتك ملكة... + و أخذتك ... وحدك + لعرش قلبي أبداً

عندما نأخذ الحالات الطبيعية ونوظفها عن قرب كتشبيه أولي للمقطع الشعري، يكون المنظور بشكل تقريبي باعتباره حقق شيئًا من الجمالية، وهذا ما وظفه الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب في نصّه المرسوم الآن، وقد جعل العوامل الطبيعية تتحكم في الجملة لكي يكون ذا فطنة وإدراك، متميزا عن غيره من شعراء

جيله.. فقد افتتح مطلع النصّ بالغابة التي لاتحترق، وذهب إلى التشـبيه القريب (الاشجار روحك .ووجهك رائحة العرق والنور.. الخ)..

انتحار = لم يكن عاشــقاً + في جيبه لفة أوراق و قصــائد + ((و إلى اللقاء ...أيتها الحياة)) + قالها + و لفَّ جسمه بأوراقه...و انتحر

منظور توضــيحي وظيفته أن يتعلق مع المعاني ويُظهر محتواها، لذلك فمفردة " انتحار " التي أطلقها الشاعر حملت نهاية الحياة، وقد وضح ذلك بين قوسين وهو يقول: وإلى اللقاء.. فهنا اختلف المعنى مابين نهاية الحياة بواســطة الانتحار، وبين العودة ثانية إلى الحياة، إذن أسـلوب المتخيل اشـتغل على مسـلكين، المسـلك الدلالي الأول بالعودة إلى حياة أخرى، والمســلك الدلالي الثاني، بمفارقة الحياة بواسطة الأوراق والقصائد، ولكن، العمل التوضيحي هنا حمل تأويلا خارج العنونة " الانتحار " وذلك لأن العودة أكيدة، بينما فارق الشاعر أوراقه والقصيدة، وهو لم يفارق الحياة، فالانتحار خصّ الأوراق والقصــائد والابتعاد عن الكتابة؛ فســماها بالانتحار، وهو انتحار الشاعر في حالة ابتعاده عن القصائدية.

قبلة = الشعر... + قبلة الشمس على ثديّ الأرض

ينطلق الشاعر بتشبيه القبلة بالشعر، وهو يدعمه بالدلالة وذلك من خلال امتداد المفردة إلى جملة إضــافية لكي يدعم دلالاته في التعريف، للحصــول على معنى تداولي يسيطر على المقطع الشعري المرسوم أمامنا..

انطفاء

يسكر الشاعر...
حين يشرب خمر القصيدة
فيترنح على حواف الكأس...
كي ينطفئ

شجرة

القبلة ....شجرة
قد لا تثمر...

أو تتكسر أمام وحشية الجسد
فتهرم و تفقد طعمتها

حمامة

حمامة....
على يديها ...يرقد الكون..
ليأخذ الدفء و يتعلم الطيران

بسمة

بسمة بكت....
حين صار صاحبها قتيلا..
يلمع في صدره خنجر الضحك

من قصيدة : نزوات مقدسة - قصائد نثرية قصيرة:مهتدي مصطفى غالب

الالتفاف حول الموضــوع، هو إيجاد نوع من أنواع الذات لذلك الموضــوع، فالمواضيع التي تُطرح كثيرة وهي متواجدة أينما كان، ولكن المشكلة هي اختلاف الشــاعر مع هذه المواضــيع وتوافقه مع الذات التي تجانس الموضــوع، لذلك ومن خلال المشــهد الشــعري لدى الشــاعر الســوري مهتدي مصــطفى غالب؛ لاحظنا اعتماده على فنّ تقطيع النصّ، وجعل لكل نصّ عنونة مســتقلة، ولكن هو يؤمن ونحن نؤمن بأنّ هناك النصّ التام والذي يعد المنظور الخارجي للنصّ كجامع للنصوص الصغيرة، والذي وضع عنونة كلية للنصّ الخارجي، حيث جعله الجامع الأول للنصوص الصغيرة التي اعتمدها في الخلق..

انطفاء = يسكر الشاعر... + حين يشرب خمر القصيدة + فيترنح على حواف الكأس ...+ كي ينطفئ

هنا موضــوعية، موضــوعية الشــاعر من خلال التجربة الشــعرية وكذلك التجربة الحســية، ومن خلال التجربتين توصــل إلى حد الذوبان وحد الاندماج الجوهري

بين النصّ وبين رؤية الشـاعر، وهي تواصـلات في جهاز الفهم للغة، حيث تقودنا إلى خاصية ربط الموضوع بجوهر النصّ، وربط النصّ بالعالم..

شجرة = القبلة ....شجرة + قد لا تثمر... + أو تتكسر أمام وحشية الجسد + فتهرم و تفقد طعمتها

استعارة مع تشبيه، حول موضوع الشجرة إلى تشبيه فعلي من خلال الخيال والمساحة التي تمتلكها الذات، فالإعادة هنا التي طرحها الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب، هي إعادة الذات إلى وضعها التبديلي، فمع كلّ نصّ جديد، نلاحظ هناك ذات جديدة، وتتجدد الذات من خلال البعد الخيالي وحركة المتخيل أيضا، فعالم المعاني من حول الذات بتغير مستمر.. فقد جعل من الشجرة : قبلة.. وهي شجرة قد تكون غير مثمرة، التأويل ليس بحكم الشجرة، وإنما وظفها للاستدلال، ومن خلالها انطلق نحو القبلة والتي تنفرد بلذّتها عند الاستعمال، إذن وراء كلّ قبلة .. لذة خاصة، وربما لاتتكرر هذه اللذة، ولا يتبدل طعمها..

حمامة = حمامة.... + على يديها ...يرقد الكون.. + ليأخذ الدفء و يتعلم الطيران

يقودنا الشاعر إلى الحمامة، وهنا نبدأ بمبدأ بيكاسو عندما رسم أول حمامة للسلام عام 1948 وعندما طلب منه الشاعر الفرنسي لويس أراغون أن يرسم رمزاً لأول مؤتمر عالمي للسلام يعقد في وارسو عاصمة بولندا..

نعم الكون يرقد على يد حمامة للسلام إذا كان هادئا وينبذ الحروب التدميرية، فالعلاقة التي طرحها الشاعر، علاقة سورية كلها بعملية السلام والخروج من الحرب الإرهابية التي دمرت البلاد..

بسمة = بسمة بكت.... + حين صار صاحبها قتيلا.. + يلمع في صدره خنجر الضحك

بين البسمة والضحكة يكمن الصمت، فعندما بكت بسمة؛ وأراد الشاعر من الاسم أن يؤدي إلى اتجاهين، اتجاه الابتسامة، وهنا ابتسامة الحزن، والاتجاه الثاني جعل من المفردة اسم علم، وكأن الشاعر يقودنا إلى فنّ القصة القصيرة، فقد علق معنى الموضوع مع اسم العلم، فكلّ الأسماء في القصة القصيرة التي تعتمد التفكر تعتمد على معاني، وهذه المعاني تجانس الموضوع، بحيث يكوّن لنا السارد معنى السرد من خلال الاسم.. ونفس المسلك اتبع الشاعر، حيث يكون القاتل ضاحكا، بينما عشيقة المقتول باكية، وهي مفارقة واختلاف في اللغة الشعرية التي اعتمدها

الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب.. حيث تغلبت الدلالة وظهرت بوضوح من خلال البسمة والضحك، ومن خلال المعنى الأول، الذي خالف المعنى الثاني...

قصائد الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب

تنويمة

لينام القاتل
قرير العين و الكفِّ و الدماء
حين تغرق المدينة
بالجثث
تنمو الجماجم
على الجدران كالطحالب
لينام الغزاة.
حاملو الكلمات الهادئة..
و السِّياط الحارقة
والابتسامات اللامعة
كحذاء جديد
ليناموا قريري العين
و الخناجر و الجلادين
حين يخرج إخواننا أرواحهم..
لتفرَّ صوب السماء..
لينام القتل ،
الخوف فينا كل حين
و ليستيقظ القمر
كل مساء..
خالعاً عن ضوئه
غيوم الذل
يتحمم بدمائنا
لتفيق الأشجار
والقصائد و الأغنيات
لنستيقظ كلنا الآن......
قد ناموا قريري العين

نزوات مقدسة

غابة

في غابة لا تحترق توجتك ملكة
أسميت الأشجار روحك
و وجهك رائحة العرق و النور
توجتك ملكة...
و أخذتك ... وحدك
لعرش قلبي أبداً

انتحار

لم يكن عاشقاً
في جيبه لفة أوراق و قصائد
((و إلى اللقاء ...أيتها الحياة))
قالها
و لفَّ جسمه بأوراقه...و انتحر

قبلة

الشعر...
قبلة الشمس على ثديِّ الأرض

تشكيل

تشكل الوردة ابتسامتها...
من فضاء العطر
ترسم النجمة أشعتها...
من فضاء العتم
تكتب القصيدة شاعرها...
من فضاء الدم

انطفاء

يسكر الشاعر...
حين يشرب خمر القصيدة
فيترنح على حواف الكأس...
كي ينطفئ

بكاء

يبكي الشعر...
حين يقهره الشاعر...
بالصمت و التهذيب

إنسان

كفٌّ لحمل الوردة و الخنجر
قلب للحبِّ و لساعات الرحمة
جسد للتعب و مساحات القبور
روح للسمو و للقتل كل صباح
إنسان للعيش و التعداد...
و الجلوس عليه عرشاً للطغاة

سأم

هل تنطفئ رائحة القبلة...
حين يغطس العاشقان في ماء السأم

شجرة

القبلة ....شجرة
قد لا تثمر...
أو تتكسر أمام وحشية الجسد
فتهرم و تفقد طعمتها

انطفاء

تنطفئ الشمس...
حين لا يخرج الإنسان...
من سريره

موت

يموت الإنسان ...حين لا يسمع موسيقى...
أو يقرأ شعر...
أو تنفرج شفتاه
عن ابتسامة غائمة بالأمنيات

قلق

القلق...
أساس الكتابة و أسُّها
عود ثقاب
لا..لا ..تطفئ النار...
في هذا الكون...
كل يوم يخلق عود ثقاب

رجل

هذا الرجل...
الخارج من طيبته...
صوب الحياة
يتكسر...
في كل يوم..
مئات المرات

حمامة

حمامة....
على يديها ...يرقد الكون..
ليأخذ الدفء و يتعلم الطيران

نار

كل نار لا تحرق قلب المرء...
هي برد و سلام و حياة

حياة

قولوا الشعر...
الشعر حياة...
إن لم نعشها...
لم نكن من أبناء الحياة

عصافير

من منا لا يعرف الآخر ؟...!
من منا يعرف الآخر ؟؟!!
إننا قاتلان...
يصطادان عصافير الدنيا
و حين نجلس لنشويها....
و نأكلها..
نعرف أنها عصافير عشقنا

بكاء

هل المسيح المصلوب...
بكى امرأته ...أم أمته ؟؟!!

بسمة

بسمة بكت....
حين صار صاحبها قتيلا..
يلمع في صدره خنجر الضحك

إنسان

الإنسان الواقف حزين
وجهه يلف رغيف الخبز...
و يبكي
لا يفكر بالأعداء...
و لا بالثورات...
و لا بالشعر و الموسيقا
يفكر...
كيف لا يجوع و خرفانه الصغار غداً

الأبعاد التصويرية

في نصوص الشاعرة السورية هلال شربا

التصوير الخيالي من أهم الأبعاد التي يتجانس معها الباث، لذلك نعتبر مساحة الخيال وحركة المتخيل هي الهاجس الفعال في المكونات التصـويرية، وكذلك إمكانية الشاعر وكيفية عكس تجربة ما من تجاربه الشعرية وتنقية العبارات لينظمها في سـياق بياني خاص، يؤدي إلى الدهشـة من جهة وإلى العجائبية التي تؤدي إلى المؤثرات، كتعبير فني يؤدي إلى نصّ له خصوصيته الفنية ومدى تواصله بالسببية وبالمفاهيم.. الأولى سـبب التواجد الحتمي والاعتناء بالتصـوير الذاتي والبصـري، والثاني توصـيل الدالات المعتمدة، فهناك علاقات تواصـلية سـيميولوجية مابين التصوير والمفاهيم، لكي نحصل على نصوص مكررة في الجمالية، فتكرار الجمال يؤدي إلى نوعية نصـية تخصّ الباث وأسـلوبيته في فن الكتابة.. ليس غريبا علينا وجه الاختلاف بين الصـورة والصـورة أو من خلال التقاطات تصـويرية، قد تكون ذهنية ذهنية مقروءة، أو خارجية داخلية محفوظة، ونعني بها وسـيلة الانتقال، كبنية قادرة على اسـتجابة التأثيرات، وانسـجامها في الذات العاملة والتي تعتمدها كرسـمة من خيال.. إنّ البعد الخارجي للتصـوير يتقارب من خلال العين وثقافتها ومدى مقدرتها على تبسيط وتفكيك البعد التصويري، بينما البعد الداخلي للتصوير فهو يعوم على مسـاحة من الخيال، ويكون للمتخيل الزخرفة والتطريز لدفع العمل نحو التجريد وجعله حالة ديناميكية يسـتوجب الحركة والانتقالات من الكلام العادي إلى القول الشـعري.. إن الصـورة المقربة تبتعد عن الموضـوع المتقارب كصـورة موضـوعية نقلها الباث من الواقع وإلى الذات، فالمقاربة الذاتية بمثل هذه الأعمال سـوف تتبين تأثيراتها وعملها في الهدم والتأسـيس، وهو عملها واشـتغالاتها عادة في تبيان الحالات الجمالية وتعدد المعاني في الصـورة الواحة من خلال تعددية التصوير..

سنبحر مع الشاعرة السورية هلال شربا وهي ابنة السلمية مدينة الماغوط، وسوف نكون مع ثلاث قصـــائد مرســـومة بالأبعاد الذاتية المتحولة من واقعها اليومي وإلى الواقع الذاتي خارج المألوف.. وهي خاصية الشعر عادة وكيفية البحث عن النصوص النوعية لكي نســتطيع الدخول بين غرفها من أصــغر وحدة بدأتها الشـاعرة إلى آخر دالة رسمتها للانتقال إلى عمل آخر...

إذا تطرقنا إلى الانسجام داخل النصّ، واسـتطعنا أن نقبض على الأبعاد التصـويرية والتخييلية للشـــاعرة، فســـوف ننقاد إلى البنية التامة التي من ميزاتها أنّها تعتمد البنية الصــغيرة، حيث يدفعنا العمل مابين جزئيات التصــاوير، وبين التشــكيلة الحضـورية للغة الشـعرية، لكي نستطيع أن نكون مع النصّ المكتوب، وتفكيك ما نســتطيع عليه، وما تحوي نصــوص الشــاعرة الســورية هلال شــربا من ممكنات ومسميات..

أراوح في المكان
وأرضع من ثدي الوقت ثواني جارحات
أرافق غيمة إلى قرارها الأخير
وأهطل نميرا على مواسم التفاح
ماوجعي سوى بلسمة لعيون مازارها فرح
ولا تبتلي إلا لأعين غادرها النوم

من قصيدة: عندما يكون المكان – هلال شربا – سورية

هناك مقاربة فعلية للخيال، ومن خلال هذه المقاربة يتوضــح فعل المعقول وما أسسته الشاعر السورية هلال شربا، ومن هنا نستطيع القول بأن الصورة بصيغتها الحالية نعتبرها وعيا خياليا قصــديا؛ فالحالة التي انتابت الشـــاعرة، حالة الإجراء للمعاني، ورغبت أن تكون هذه الحالة محمولة على المعنى..

أراوح في المكان + **وأرضــع من ثدي الوقت ثواني جارحات** + **أرافق غيمة إلى قرارها الأخير** + **وأهطل نميرا على مواسم التفاح** + **ماوجعي سوى بلسمة لعيون مازارها فرح** + **ولا تبتلي إلا لأعين غادرها النوم**

تصوير فني من خلال التصورات الذاتية التي عكستها الشاعرة السورية هلال شربا، وذلك من خلال اســتعمال العجائبي بالمعنى التوضــيحي؛ وفي نفس الوقت غرابة

اللغة التي وظفتها قادتنا إلى دلالات واضحة مابين المعنى المحمول والمعنى المتسرب من المفردات الشعرية التي ركبتها لإنتاج البنى الصغيرة.. ومن خلال المطلع الأول (أراوح في المكان)، تختلف الشاعرة مع جملتها، وتحتفظ بالمعنى، ماذا يعني لنا الاحتفاظ والاختلاف، هناك تأجيلات لم تطرحها، وهي تدور في الذات وشبكتها الواسعة، ومن خلال انشغالها بالممكنات = (أرضع من ثدي الوقت)، فإنّ الشاعرة تحوّلنا إلى الزمنية، وتخترق الأماكن، ومنها بيئتها التي عانت من هذا الوقت الذي يمرّ والذي مرّ بشهوته الصادمة..

إنّ ما نلاحظه من خلال الجمل الشعرية المركبة، حركة الجملة والتي تبيّن فعل تركيبها، فكلّ جملة تحوي على فاعل، والفعل في جسد النصّ يُعد من عوامل تحريك الجملة، ليجعل سقطتها ذات تأثير مباشر..

أهطل نميرا = علاقة توضيحية مابين الغيمة المحملة بالمطر، وبين روي بساتين التفاح، ماذا لو كان أمامنا بساتين الوجع، وهنا نحصل على نتيجة واحدة، فالتخلص من الأوجاع، هو التخلص من العطش..

نذرتني أمي للضياء
فكنت مراكب الظامئين إلى الميناء
شطي موئل للمتعبين
ما لأنت قناتي
ولا هانت شكيمتي
وبقيت في السماء، أرمي شباكي
ماهمني العابثون
ما أرعبني الطامعون والمقتاتون على فضلات الحياة

من قصيدة: عندما يكون المكان – هلال شربا – سورية

إن متتاليات الجمل والتي تؤدي إلى الشعرية مع اصطفافتها التصويرية، هي التي نعدها نصّا، وإلا إذا خرجت عن هذه المتتاليات فسوف تكتسب التفريق والتبعثر، ومن خلالها يطرز الشاعر جمله ضمن القول الشعري الذي يتجانس تماما بالدلالات المحمولة من الواقع أثناء التصوير..

نذرتني أمي للضـياء + فكنت مراكب الظامئين إلى الميناء + شـطي موئل للمتعبين + ما لأنت قناتي + ولا هانت شـكيمتي + وبقيت في السـماء، أرمي شـباكي + ماهمني العابثون + ما أرعبني الطامعون والمقتاتون على فضـلات الحياة

نلاحظ أن الشاعرة هلال شربا تميل إلى أعمالها المتضـمنة بالقول، والقول الذي تعتمده، تارة يكون القول الشـعري، وتارة أخرى لغة القول؛ والأخيرة اختيار مناسـب للغة القول وما ترغب به دون غيرها، وهو الإصـرار التفاعلي مابين الجملة الشعرية وامتدادها، وبين لغة القول كتغطية ملائمة للمعاني والأسلوبية المعتمدة في النصّ الشعري الحديث.. أحيانا نستعمل الدلالة الفنية بدلا من الدلالة البلاغية في الصـورة، وهذا يحدث في التصـوير الذاتي والتصـوير المنقول من خارج الذات.. فعندما نكون مع أفعال الكلام (نذرتني، بقيت، أرمي، همني وأرعبني) كلها أفعال دالة تؤدي إلى أفعال الكلام الذي اعتمدته الشـاعرة هلال كسـلسـلة ناطقة للذات المتداخلة في سياق الجمل المتواصلة من أجل توظيف المعاني أكثر ورسم بعض التأويلات ..

عندما تكون الكلمة صحيحة فسوف تكون الصيغة صحيحة أيضا، ومن هنا نحصل على سلسلة من الصيغ التي تقودنا إلى القول الشعري، طالما بات صيغة الكلام، كصيغة لغوية تؤدي وظيفتها بتعددية البنى الصـغيرة وجزئيات الصـورة الشـعرية، هذا إذا نظرنا نحو النصّ كنصّ تام..

عندما مزقت عباءة السفر
ولجأت إلى عينيك
كانت تعاني من الإغماضة
نصفها لي، والأخرى لليقظة
وهناك بعض بريق
منها ينتفض
ما أنا سوى حرائق طالت هشيما
وارتعدت في زواريب الخوف ،
تسأل عن ملجأ ينتمي للهدوء

من قصيدة: وساوس يقظة – هلال شربا – سورية

من خلال التنظيم الاعتباري للجمل، نحصـــل على مفاهيم متجانســـة للنصّ الشـــعري، ومن هنا نميل إلى ظهور الدلالات من خلال البنية المكانية والبنية الزمانية، ونعتبر البنية اللغوية هي الشـــاغل الأول في النصّ الشـــعري، وكلما اختلفت اللغة مع لغة أخرى، أو اختلفت مع تركيب مفرداتها، نحصل على البنيات الممكنة، وهما مبدأ التأويل والمبدأ الاستدلالي في البنية العليا..

عندما مزقت عباءة الســـفر + **ولجأت إلى عينيك** + **كانت تعاني من الإغماضـــة** + **نصـــفها لي، والأخرى لليقظة** + **وهناك بعض بريق** + **منها ينتفض** + **ما أنا ســـوى حرائق طالت هشـــيما** + **وارتعدت في زواريب الخوف** ، + **تســـأل عن ملجأ ينتمي للهدوء**

تظهر اللغة الشـــعرية من خلال الجمل المركبة، وفي نفس الوقت تظهر الرموز كوســـائل اتصـــال للغة، وهي من مهام الرمزية عندما تكون واضـــحة في الجمل المتواصـــلة.. فعندما كانت عباءة للســـفر، فإذن هناك محاولة للخروج من البيئة والذهاب إلى بيئة أخرى، ولكن عندما لجأت الشـــاعرة إلى العينين، فإنها شـــغلت البصـرية نحوها، وهذه الدراية تعطينا حالات اسـتدلالية من خلال انشـغال اللغة بالرموز التي وظفتها الشاعرة السورية هلال شربا.. هناك علاقة مابين الجملة الأولى (عندما مزقت عباءة الســـفر)والجملة الأخيرة (تســـأل عن ملجأ ينتمي للهدوء)، وهذه العلاقة، علاقة خاصية التزمت بإنجاز رؤية الشاعرة مع تضمين القول، طالما نحن في مدارات القول الشعري وننتمي إلى وجه الاختلاف..

لم كان الشعاع دمية حقل ؟
لم ربت الحزن على وجعي
وقال:
اهربي ؟
لم ساورت الوساوس رحلتي
واشتعل السلام حربا على روحي ؟

من قصيدة: وساوس يقظة – هلال شربا – سورية

من خلال تراكمات الأســئلة التي تثيرها في النصّ، الشـاعرة هلال شـربا، اعتمدت قياســـات المعنى، علما أنّ ظواهرية المعاني متواجدة من خلال الجمل الامتدادية

وبعضـها حملت قياسـات الأفعال الانتقالية؛ لذلك تصـرفت بالطابع الذاتي وليس بالطابع الكمي.. ومن خلال منطقة المحدود نلاحظ أن الجمل المثيرة تحاول أن تتجاوز منطقتها، ولكن محدودية الاسـئلة تثير لنا علاقة المحدود بالذات العاملة، فكلّ سؤال يقع ضمن منطقة المحدود، وعندما يتجاوزها تخرج الشاعرة من الجمل المحدودة والمرسومة لغاية ما..

لم كان الشـــعاع دمية حقل ؟ + لم ربت الحزن على وجعي / وقال: / اهربي ؟ + لم ساورت الوساوس رحلتي + واشتعل السلام حربا على روحي ؟

تختلف أدوات الأسـئلة في النصّ من سـؤال إلى آخر، فالسـؤال الأول: **لم كان الشـــعاع دمية حقل ؟..** كان مثيرا للجدل، مما يكون أداة للتحول من النص إلى النصّ الفعلي، وخصوصا أن أسئلة الشاعرة دون أجوبة مباشرة؛ بل هناك تجولات من حالة طبيعية إلى حالة جدلية، مما تثير ذاكرة المتلقي ويبقى يتسـاءل حول الأسـئلة.. ومن هنا ترسـم بعض وحدات التكافؤ في الجمل الشـعرية وهي تحديات الجملة للجملة الطبيعية التي تشغل ذهنية الآخر عادة..

و أنظر بعيدا
خطوة للأمام
وخطوات للوراء
وعود على بدء
ووجهي حائر،
باحث عن ملاذه
ليعلن
عن وجبة للاستقرار

من قصيدة: وساوس يقظة – هلال شربا – سورية

ومن هنا أيضـا تتم التأكيدات على القلق والخوف، وذلك من خلال الاسـتفهام التعبيري، والاسـتفهام التقريري، والاسـتفهام الإنكاري والتوظيفي. وهي كلها أدوات ارتبطت في المقطع الأخير الذي رسـمته الشـاعرة، وهي تعد خطواتها المراوغة (خطوة للأمام.. وخطوات للوراء)..

و أنظر بعيدا + خطوة للأمام + وخطوات للوراء + وعود على بدء + ووجهي حائر، + باحث عن ملاذه ليعلن + عن وجبة للاستقرار

نحن أمام تراجعات من القلق، لندخل تلك الواحة غير المستقرة.. إنّ الأسلوب التعبيري يقودنا إلى رؤية من الخيال ورؤية من الأوهام، وهي دلالات ظاهرة في الأسلوبية ودالة على القلق، وخصوصا أن الشاعرة هلال شربا، تبحث عن وجبة للاستقرار، وهي وجبة الوجه المكشوف، والذي تبدأ عليه علامات القلق ..

من خلال المفاهيم العلائقية، كعلاقة الجزء بالكلّ، وعلاقة الذات بالمسلك الداخلي التخييلي وعلاقة الذات بالرؤية الخارجية، نتوقف عند تلك المفاهيم حيث ترسم الشاعرة لنا مسافة مابين المفاهيم وبين الصورة والإدراكيات والقصدية، فكلّ مفهوم له قصديته الذاتية، وعند كلّ قصدية هناك ذات متجددة في العمل القصائدي، ومع هذه التواصلات المرسومة، يبقى النصّ جامعا للجزئيات في العلاقات المرسومة بينها وبين علاقتها مع المنظور النصّي..

كل المقابر لي

صنعتني أمي من صلب السكارى

رمت زجاجة حليبي على رصيف القهر

قالت تجرعي الحياة ..

من قصيدة: مشاهد داخلية – هلال شربا – سورية

يشكل النصّ الشعري حدثا داخل الذات، أو يجاورها، ويتحرك في فضاء الذات، وهو على تراسلات مع الذات العاملة والمحسوس والمتخيل، لذلك ومن خلال هذه المساحة التي يشغلها النصّ نلاحظ أن حركة فعالة من العناصر المذكورة، فتارة تكون المساحة للمتخيل وتارة أخرى يشغلها المحسوس..وتارة تكون الذات مركزية العمل النصي...

كل المقابر لي + صنعتني أمي من صلب السكارى + رمت زجاجة حليبي على رصيف القهر + قالت تجرعي الحياة ..

صورة شعرية؛ مساحتها سحر اللغة التي وظفتها الشاعرة هلال شربا في نصها المعنون (مشاهد داخلية)، فهناك الأشياء الداخلية التي تحركت من خلال الذات

العاملة، لذلك سـيطر المتخيل على مسـاحة واسـعة من التأثيرات، فولدت لنا الصورة التعبيرية والمحمولة على كم من المعاني والتأويلات.. وكذلك لغة الاختلاف شكلت القاسم الأعظم في هذه الصورة الجزئية من المنظور الشعري العام..

تاه مركبي بين المراكب

الشراع مافتئ يترنح

وأنا أتفقد زجاجة الحليب

امي عجوز تتوكأ الخطا

وترابض لنور الوجود

وأنا أتداول سلطة الغنج

من قصيدة: مشاهد داخلية – هلال شربا – سورية

الخاصية هنا خاصية لغة مع مساحتها المرصودة، طالما نحن بمساحة البحر الذي قصـدته الشـاعرة هلال شـربا، لذلك جعلت النصّ يتحرك بهذا الفضـاء، وعندما يكون النصّ بفضـاء واسـع، يكون محملا بالعديد من نتاجات المعاني والتي تهمنا في ترتيبات الوظائف الجمالية..

تاه مركبي بين المراكب + **الشـراع مافتئ يترنح** + **وأنا أتفقد زجاجة الحليب** + **امي عجوز تتوكأ الخطا**+

وترابض لنور الوجود + **وأنا أتداول سلطة الغنج**

البحر عبارة عن مركب وماء هائج وسـماء.. ومن خلال هذه العناصـر الثلاثة نلاحظ أن السـماء لاحدود لها، والماء لاينتهي، والبحر يشـغل البصـرية نحو اللامحدود، إذن نحن مابين المحدود واللامحدود، فالقصدية التي اعتمدتها الشاعرة من خلال بعض الوظائف الظاهرة، قصدية توضيحية أدت إلى انتعاش كتابي.. ولكن في نفس الوقت، هناك الوظائف الخفية والتي يدركها الباث في حالة تأسـيس النصّ .. ومن خلال تواصـلها مع المعاني الأولى نلاحظ أن الشـاعرة مازالت تذيب السـبب في المعاني المتتالية : **وأنا أتفقد زجاجة الحليب..** وهنا فرض وجود، وجود الأم وعلاقتها في النصّ الشـعري، حيث المتخيلة عالقة بهذا الاتجاه بالرغم من أن

الشاعرة تترنح مابين مساحة البحر ومساحة المعاني الأولى؛ إلا أنها بدأت ماثلة أمام أدوات المعاني المعتمدة..

مازلت امراة الصدفة

ووجع الدروب

محملة بدلال مضمر

أركب حرير الثواني وتسترخي روحي لغيث السراب

ادفني في مقابري

أتشظى حصصا حصصا وأراقب الموج

عله يركب أجزائي

ينقلها إلى ام تتخفى وراء أصبع الحقيقة

مازلت على قيد الحياة .

من قصيدة: مشاهد داخلية – هلال شربا – سورية

عندما نكون مع أسـماء المفاهيم، سـنكون مع الأسـس التنظيمية للنصّ الشـعري، وهناك المفهوم العام للنظام " system " والمفهوم الخاص للنظام النصـــي، وفي طبيعة الحال كمنظور نصي جامع للأجزاء، فهناك مكونات الإجراء وإحالته للمفهوم الخاص للنصّ.. فعند كلّ جزء مكون من لحظة، يمتد لتكوين لحظات، وهذا يعني أنّ البعد الشعري اعتمد على لحظات صغرى، قد تكون خاطفة وقد تكون مستقرة، كما هو في نصوص الشاعرة السورية هلال شربا..

مازلت امراة الصدفة + **ووجع الدروب** + **محملة بدلال مضمر** + **أركب حرير الثواني وتسـترخي روحي لغيث السـراب / ادفني في مقابري** + **أتشـظى حصـصـا حصـصـا وأراقب الموج** + **عله يركب أجزائي** + **ينقلها إلى ام تتخفى وراء أصــبع الحقيقة** + **مازلت على قيد الحياة .**

من خلال النصّ والإجراء، من الضــروري أن تظهر المعاني ممتدة على بعضـــها، وعندما نكون ضــمن المشــهد الشــعري ســوف نلاحظ امتداد الجمل أيضــا، وإلا ســـيكون النصّ خارج الإجراء التوحيدي والاســـتفهامي، ومن خلال هذه النقاط

تتواصل الجمل المركبة لتكوّن لنا شبكة من المعاني بحكم تدخلات الذات العاملة التي لاتترك العمل النصّي منفردا.. امرأة الصدفة، هكذا اعتمدت الشاعرة على اللغة الوصـفية لتنتقل فيما بعد وفي نفس المشـهد الإجرائي إلى اللغة التعبيرية (ادفني في مقابري) لتكون مع ديمومة النصّ بمعانيه وتأويلاته، ونكون مع الحالات الاستدلالية: أتشظى حصصا حصصا وأراقب الموج = عله يركب أجزائي .. عندما تراقب الموج ، فستكون رؤيتها جزءا من الموج، وهذه الرؤية تنقلنا إلى عملية تركيبية من خلال مساحة المتخيل وحركته في النصّ والذي دعا إلى تركيب الأجزاء.. هناك غايات وقصدية خلف هذا التركيب، عندما تكون الأجزاء مفككة فلا تحتاج إلى من يركبها.. وهكذا تتواصل الشاعرة السورية هلال شربا وتضعنا معها في حالات تفكرية خيالية لتصل إلى مفاهيم نظامية وتلملم التبعثر..

إنّ السحر اللغوي الذي تابعته الشاعرة هلال شربا، يضعنا أمام سحر المعنى أيضا، ولا نستطيع إلا أن نواكبها لنتعرف على حياتها الشعرية بداية من بيئتها ونهاية إلى دواخلها وما يدور في الذات العاملة..

نصوص الشاعرة السورية هلال شربا

عندما يكون المكان

أراوح في المكان
وأرضع من ثدي الوقت ثواني جارحات
أرافق غيمة إلى قرارها الأخير
وأهطل نميرا على مواسم التفاح
ماوجعي سوى بلسمة لعيون مازارها فرح
ولا تبتلي إلا لأعين غادرها النوم

نذرتني أمي للضياء
فكنت مراكب الظامئين إلى الميناء
شطي موئل للمتعبين

ولا هانت شكيمتي
وبقيت في السماء، أرمي شباكي
ماهمني العابثون
ما أرعبني الطامعون
والمقتاتون على فضلات الحياة
راية حب
عنوان خصب
كنت
وربما كان موتي

وساوس يقظة

عندما مزقت عباءة السفر
ولجأت إلى عينيك
كانت تعاني من الإغماضة
نصفها لي، والأخرى لليقظة
وهناك بعض بريق
منها ينتفض
ما أنا سوى حرائق طالت هشيما
وارتعدت في زواريب الخوف ،
تسأل عن ملجأ ينتمي للهدوء
لم كان الشعاع دمية حقل ؟
لم ربت الحزن على وجعي

وقال:
اهربي ؟
لم ساورت الوساوس رحلتي
واشتعل السلام حربا على روحي ؟
و أنظر بعيدا
خطوة للأمام
وخطوات للوراء
وعود على بدء
ووجهي حائر،
باحث عن ملاذه
ليعلن
عن وجبة للاستقرار

مشاهد داخلية

كل المقابر لي
صنعتني أمي من صلب السكارى
رمت زجاجة حليبي على رصيف القهر
قالت تجرعي الحياة ..
تاهت مراكبي
الشراع مافتئ يترنح
وأنا أتفقد زجاجة الحليب

امي عجوز تتوكأ الخطا

وترابض لنور الوجود

وأنا أتداول سلطة الغنج

مازلت امراة الصدفة

ووجع الدروب

محملة بدلال مضمر

اركب حرير الثواني وتسترخي روحي لغيث السراب

ادفني في مقابري

أتشظى حصصا حصصا وأراقب الموج

عله يركب أجزائي

ينقلها إلى ام تتخفى وراء أصبع الحقيقة

مازلت على قيد الحياة.

الاتجاه النصّي وعلاقته بالمعانى
في نصوص الشاعر العراقي باسم فرات

تتجه النصوص عادة محمولة بلغات عديدة ومنها اللغة الوصفية واللغة الإبلاغية واللغة الرمزية والسـريالية.. إلخ. ومن خلال هذه اللغات لايتوقف النصّ في دائرة المحدود طالما أنّ المعاني تدور بفلك واضـح أو غامض حول الذات؛ وتتغير الذات حسـب ذلك الفلك وحسـب نوايا الشـاعر عادة واتجاهاته في النصّ الشـعري الحديث، فاتجاهات النصّ مع تعددها تأخذ على عاتقها العلاقات النصـية، وهي المخاتلات الفنية وكيفية حياكة نصّ شعري من طراز خاص، أي تبدو وتؤثر أسلوبية الشـاعر في النصّ والنصـية، مما تحمل النصـوص سـمة التفاعل بين المعاني وعلاقات الذات مع الحواس والخطوات التي ترسـمها نحو الخيال وفعل المتخيل فننقاد إلى ماهو مابعد الخيالي وذلك لقوّة عناصـر منظومة الدهشـة لتدخلنا إلى الحسّ الجمالي كمؤسسة جمالية لها مؤثراتها في الثقل الشعري للنصّ..

يتجه النصّ الشـعري إلى التفاعل بوصـفه مركب وصـفي كي يتجه إلى اتجاهين؛ فهو في الاتجاه الأول ممارسـة نصـية ذات علاقات داخلية وخارجية؛ وفي الاتجاه الثاني نصّ لـه تفـاعلاتـه مع المعاني والتي تتعلق بـه كنظام من الإحالـة بحكم التركيبات الـدلاليـة التي يتـألف منهـا النص، ويظهر على مسـاحـة واسـعـة من التفـاعـل؛ فالتركيبات التي يعتمدها هي بنى لغوية وأخرى دلالية، لذلك تسقط اللغة الوصفية وتحل محلها اللغة الإبلاغية، وهذا المسـلك لايجرنا كون النصّ خال تماما من لغة وصـفية، وإنما تضـعف هذه اللغة وتندمج مع التعابير والتأويلات التي يعتمدها الباث كإجراءات نصية في النصّ الشعري الحديث..

نتجه إلى بعض نصـوص الشـاعر العراقي باسـم فرات، وهو يقودنا من خلال العنونة وعلاقتها مع جسـد النصّ، يصبح لدينا المفهوم الأول، مفهوم العنونة والذي نعتبره مفسرا أوليا للنصّ الشعري واتجاهاته وعلاقاته الدلالية مع الجسد..

ساحة الطيران تسير إلى الله بلا أجنحة

قنّاصون على ظهورهم ظلام

وفي صدورهم أقبية التاريخ

يمتطون ثعابين تنفث زبد الكتب

الكتب التي لاترتوي من الدم

من قصيدة : مقطع من ساحة الطيران

من خلال قصيدة الشاعر العراقي باسم فرات؛ نلاحظ بأن النصّ لديه جملة من الإحالة وتتوفر به بعض العلاقات والروابط التركيبية ومنها الزمانية والمكانية واللغوية، لتؤدي قدرتها النصية وعلاقتها مع المعاني التي اشتغلت عليها الذات العاملة كعالم أختارته ضمن عدة عوالم تعوم حولها..

ساحة الطيران تسير إلى الله بلا أجنحة + قنّاصون على ظهورهم ظلام + وفي صدورهم أقبية التاريخ + يمتطون ثعابين تنفث زبد الكتب + الكتب التي لاترتوي من الدم

اعتمد الشاعر على حالة التشبيه في جملته الأولى والتي نعتبرها أول جملة تركيبة تقودنا إلى المعاني كمطلع من مطالع النصّ المعتمد؛ فالمشبّه، كان ساحة الطيران (وهي إحدى ساحات بغداد الرئيسية) بينما المشبه به، فهو ذلك الطائر الذي يبحث عن فضاء واسع لكي يستعمره؛ وحجة الشاعر هنا، هو بعد المسافة مابين الأرض (ولفظ الجلالة الله)، إذن لدينا مسافة تقديرية من خلال البصرية وهو يرفع رأسه ليرى ذلك الفضاء الواسع والمرور من خلاله، بينما تركن في الأرض ساحة الطيران.. لو تقصينا الأمر واختصرناه فسوف نتوقف عند حالات استدلالية اعتمدها الشاعر، دون أن يسقط في التفاصيل، بل اعتمد اللغة الوصفية والتي اندمجت مع اللغة الإبلاغية، ليبلغنا الباث عن حالات رواد الساحة الحاليين:

ساحة الطيران = قنّاصون على ظهورهم ظلام .. القناصون من رواد الساحة، وبما أن الساحة تتجه إلى (الله) فهنا قد اعتمد الرمزية ليبلغنا عن وضعية القناصين واتجاهاتهم الآنية، وهم من فصيلة السلطة الحاكمة في بلاد مابين سيفين..

بحث الشاعر باسم فرات من خلال القول الشعري الاستعاري عن البنية التشبيهية – الاستبدالية؛ لذلك شبه آلات القنص بالظلام، فبدلا من أن يحملهم أدوات

القنص، حملهم الظلام والذي رمز إلى العتمة وما تكتمه من خلايا ضارة بالآخرين.. فالرموز التي وظفها الشاعر من خلال القول الشعري، رموز معللة، اعتمدت أسباب تواجدها وتوظيفها في الجمل الشعرية الدالة..

تعال أحدّثك عن الآذان التي تغطي المدينة

عن قاع دجلة ينحب على ألف ليلة وليلة

وعن الجرار التي ملأت بغداد

بعد أن هشّم قناص ذراعي كهرمانة

رعويون ما عرفوا المرايا والتبغدد

رايات أوهامهم تغطي الطرقات

في المقاهي لحاهم تمسح الأغاني

لتترك ظلها قبورا تحكم البلاد

من قصيدة : مقطع من ساحة الطيران

عندما حدد الشاعر باسم فرات العنونة كـــ (مقطع من ساحة التحرير) إذن هناك عدة مقاطع اعتمدها في رحلته الشعرية والتي تؤدي مسالكها إلى الساحة البغدادية المتواجدة في العاصــمة بغداد، ولكنه اختار هذا المقطع من مجموعته الشــعرية (فأس تطعن الصباح).. حيث ترك الشاعر أثرا دلاليا مترددا لايمكننا أن نتوقف معه بنقطة معينة، وخصوصا أنه من الرحالة والمتنقلين من دولة إلى أخرى وشاهد وزار وتعرّف على عوالم عديدة من حضــارات العالم التي لها أثرها الفعلي على نصــوصــه الشعرية..

عندما انتهينا من البعد المكاني، أدخلنا الشاعر إلى بعد مكان آخر، وهكذا شكلت أبعاده المكانية وهي تحوي كائنات الشـــاعر والممكنات الدائرة حوله، فيدخل إلى منطقة الفلاش باك ليتذكر بعض العوالم البغدادية ومنها الكهرمانة ونهر دجلة وحكايات ألف ليلة وليلة وعلاقتها بليالي بغداد الحمراء..

تعال أحدّثك عن الآذان التي تغطي المدينة + عن قاع دجلة ينتحب على ألف ليلة وليلة + وعن الجرار التي ملأت بغداد + بعد أن هشّــم قناص ذراعي كهرمانة

+ رعويون ما عرفوا المرايا والتبغدد + رايات أوهامهم تغطي الطرقات + في المقاهي لحاهم تمسح الأغاني + لتترك ظلها قبورا تحكم البلاد

يوجه الشاعر دعوة إلى المخاطِب الداخلي والمخاطَب الخارجي، فالنصّ يساوي لنا القول الشعري، بينما القول الشعري يساوي معنى المتكلم في النصّ، لذلك يصبح النصّ منطوقا لدلالية القول بوجهيه المتقدم والمتأخر، لو دخلنا أكثر بما قدمه الشـــاعر فهناك علاقة بين علم اللغة الوظيفي وعلم اللغة التركيبي، فعلاقة الأفعال بالزمنية وعلاقة بعض المفردات بأماكن الشـــاعر، تؤديان إلى حركة فعلية ضـــمن أفعال الحركة الانتقالية.. إذن النصّ الفراتي لدى الشاعر باسم فرات يستقرّ في تبيان مشـــهد الرؤية والذي يسـوقه من خلال دعائم علائقية إلى مشـــهد الرؤيا لكي يكون متجانسا أكثر مع المتلقي..

تعال أحدّثك عن الآذان التي تغطي المدينة = إذن هناك عدة عوامل للحديث عن الآذان التي تغطي المدينة " بغداد " ومن هذه العوامل رؤية الشاعر وتسخير تجربته الحسـية، فيكون للمحسـوس علاقة مع المشـهد البغدادي، فيحوّل تلك المشـاهد بفعل الخيال إلى شـــطور امتدادية تحوي المعاني وتعكســـها إلى المتلقي.. حالات الاستدراك والاستعارة من خلال البنى التشبيهية هي التي ساقت النصّ الفراتي نحو مساحة من المفاهيم الرؤيوية.. مع كلّ صورة استعارية تمثّل نصّا (وعن الجرار التي ملأت بغداد + بعد أن هشّم قناص ذراعي كهرمانة)، يقودنا الشاعر باسم فرات إلى تلك الساحة " ساحة كهرمانة ([10]) " التي تنتصب في بغداد مع مجموعة من الجرار وتتوسـطها كهرمانة وهي تحمل جرة يتدفق الماء منها.. وتهشـيم ذراع كهرمانة يعني سقوط الجرة من بين يديها..

10

تعد ساحة كهرمانة ... من ساحات بغداد الشهيرة (انشأ تمثال كهرمانة في الستينيات من القرن الماضي، وتم تحديثه فيما بعد حيث ازيلت من النصب الرؤوس الموضوعة فوق الجرار) البساتيك (من الضروري التأكيد ان لا علاقة لها النصب بقصة "علي بابا والاربعين حرامي" كما يعتقد البعض . رغم وجود 40 جرة ايضا .)قهرمانة (بالقاف الذي اصبح فيما بعد كافا .. وكانت)كهرمانة (طفلة ذكية وشجاعة) ..

عندما نميل إلى النصّ فنحن في مســاحة البنية الكبرى، حيث أنّ النص الشــعري يقودنا إلى عدة بنى صغيرة، ولم نتوقف هنا، فالنصّ التام قد يتأسس من بنى كبيرة أيضــا، فالعملية التي ننقاد إليها، عملية التعدد النصــي للوصــول إلى تلك العوالم التي تنتمي إليها النصــوص، فلا نهاية للنصّ الشــعري، وهو يتقبل الإضــافات والإضــافات النصــية كما ورد معنا مع شــعراء مختلفين.. نذهب مع بعض البنى الدلالية في القصيدة الفراتية للشاعر العراقي باسم فرات، وهو يُدخلنا بمساحة من الخيال ليرصد الأضواء الدالة على البنى النصية الصغيرة..

لم أعش بكنف أبوين

لهذا لم أعرف طعم صفعات الأب

الأب الذي سرقته رصاصة من الحياة

إنّها الحياة نفسها التي استدارت لي

لتشبعني صفعات وتترك في جبين الروح كدماتها .

لم أزرع ألعابا في طفولتي

لأحصد ذكريات

بعد أن أصحو مثل الجميع

فأكتشف أنّ قطار الأيام

سرق طفولتنا

من قصيدة : **طفولة مسروقة – باسم فرات**

كمنظور خارجي للنصّ، أعتبره صــورة طبيعية، انتمى إليها الشـــاعر من خلال مرجعيته الخلفية وهو في منطقة الفلاش باك، حيث التذكر والاســتذكار، ومن خلالهما بنى مدلوله في النصّ، ومثل هذه التصاوير قد تمرّ على الكثير من الناس، لذلك وضعها الطبيعي وارد جدا، ولكن تشخيص الشاعر لهذا الحدث الشعري، تشخيص منفرد لحالته المعيشية التي مرّ بها.. مما حضر الماضي الآن، ولكن مازال الحاضر مع مؤثراته على النصّ هو الذي يقودنا إلى مرحلته الآنية..

لم أعش بكنف أبوين + لهذا لم أعرف طعم صـفعات الأب + الأب الذي سـرقته رصـاصـة من الحياة + إنّها الحياة نفسـها التي اسـتدارت لي + لتشـبعني صـفعات وتترك في جبين الروح كدماتها . + لم أزرع ألعابا في طفولتي + لأحصـد ذكريات + بعد أن أصحو مثل الجميع + فأكتشف أنّ قطار الأيام + سرق طفولتنا

لو أخذنا مفردة أب، فمثل هذه المفردات لاتدلّ على شيء، بل دلت على كائن كان متواجدا، وطالما دلالة المفردة بالماضـي، فالدال يكون في الحاضـر وذلك بسـبب التواجد الآني للجملة التي وظفها الشاعر، ومن خلال المعاني التي أدت إلى دلالات توضـيحية، امتدت تلك المعاني على بعضـها، فالأثر الفعال لكلّ جملة في منطقة الفلاش باك، له حركته الآنية، وهذا يعني أننا في زمن ماضـي، والمدلول في نفس الزمنية لأنه أشار إلى حالة غير متواجدة في وقتنا الراهن..

إنّ المفردات التي وظفها الشـاعر باسـم فرات لاتتمتع بمعاني منفردة، بل تمتعت بوظائف، فالمفردات مثلا : الأب، رصاصة، حياة، صفعات وكدمات، كلها مفردات واضـحة للمتلقي، ولكن في حالة تركيبها تؤدي وظيفة من خلال الجملة المركبة.. وفي نفس الوقت وظف الشاعر بعض الأفعال التي قادت الحدث الشعري من خلال حركتها: الفعل " أعش " ، عاش ويعيش، أي هناك اسـتمرارية في الحركة وهناك انتقالات من خلال المعيشة، فالذي عاش قبل عشرين سنة ليس كمن عاش الآن، ومن خلال هذه الحركة الانتقالية تؤدي إلى تنشيط النصّ، وتحركه كفعل له نشاطه وعدم استقراره بزاوية معينة، وكذلك الفعلان : سرق واستدار، وهما فعلان ماضيان فاندمجا في الوضع الآني من خلال الأفعال الحركية المضارعة والمستقبلية الواضحة في الجمل الشعرية..

نصوص الشاعر العراقي باسم فرات

مقطع من ساحة الطيران

ساحة الطيران تسير إلى الله بلا أجنحة

قنّاصون على ظهورهم ظلام

وفي صدورهم أقبية التاريخ

يمتطون ثعابين تنفث زبد الكتب

الكتب التي لاترتوي من الدم

تعال أحدّثك عن الآذان التي تغطي المدينة

عن قاع دجلة ينتحب على ألف ليلة وليلة

وعن الجرار التي ملأت بغداد

بعد أن هشّم قناص ذراعي كهرمانة

رعويون ما عرفوا المرايا والتبغدد

رايات أوهامهم تغطي الطرقات

في المقاهي لحاهم تمسح الأغاني

لتترك ظلها قبورا تحكم البلاد

طفولة مسروقة

لم أعش بكنف أبوين

لهذا لم أعرف طعم صفعات الأب

الأب الذي سرقته رصاصة من الحياة

إنّها الحياة نفسها التي استدارت لي

لتشبعني صفعات وتترك في جبين الروح كدماتها .

لم أزرع ألعابا في طفولتي

لأحصد ذكريات

بعد أن أصحو مثل الجميع

فأكتشف أنّ قطار الأيام

سرق طفولتنا

الصورة مابعد المحدود
في قصيدة مزامير
للشاعر التونسي فتحي مهذبي

عندما نتكلم عن المشاعر العادية، فهنا نتكلم عن الصورة الشعرية وكيفية بناء العلاقات مع تلك المشاعر اليومية والتي تراودنا بشكل يومي وتذكري أو تفكري خارج العفوية؛ ومن مثل هذا النمط من الصور الشعرية تؤكد عليها مختلف الدراسات حول الصورة وكيفية إثارة العواطف وجمعها في صورة واحدة أو عدة صور متجانسة.. من خلال هذا المنهج، تعني لنا الصورة الشعرية بأنها في مساحة المحدود، وذلك بغوصها العاطفي وسببية تواجدها.. هذا النوع من الصور لانميل إليه، لأن الخيال يكون جزئيا، ولا تشغل المساحة الكلية للخيال، لذلك تخرج عن عفويتها.. إنّ جلّ اهتمامنا بالصورة الشعرية والتي تتواجد تحت مسميات معينة، وهي تعتمد عفوية الخيال، وإن رافقها المحسوس، فسوف يرافقها بشكل جزئي، فلا يشكل لنا ثقلا مباشرا في الصورة والتصوير الذهني والبصري، وذلك لأننا نتجاوز الصورة المقروءة، ونذهب إلى الصورة المكتوبة، وفي الحالة الأخيرة تكون المشاعر في أعلى مراحلها، وكذلك يكون للمتخيلة تأثيرها المباشر على نوعية الصورة الشعرية، والتي تؤدي إلى منظومة عنصر الدهشة.. فالصورة التي لاتغطيها الدهشة، تصبح من الصور المتداولة والمتكررة والتي تؤدي إلى البساطة.. فلدى الشاعر القدرة على أن يجعل المتلقي بحيرة وغموض، بل ويجعله أحد أدوات العمل الفني في اشتغالاته النوعية..

لانميل إلى القصائد المتعارف عليها بأنّ القصيدة تكتب نفسها، هذه الجاهزية برؤية الأشياء كما هي، ونحن نذهب مع الأشياء ليس بجاهزيتها، بل بتحولاتها، والاعتناء بلغة الديالكتيك، ولغة المتخيل الذي يشغل المساحة الكبرى من خلال النصّ الشعري، وهذه المساحة تكفي بأن يكون الباث في حالات من الجنون الخلاق، وهو ينسى نفسه وأدواته الفنية، ليصبح أمام نصه ذلك المتخيل العفوي

الذي يرسم بلتقائية مجردة، حيث عملية الخلق المختلفة.. وبما أنّنا مع إثارة الصراع مابين المحدود وماوراء المحدود، إذن نحن بمســاحة من العمل التصــويري الســريالي والذي يقودنا إلى فوق المحدود، وما وراءه، ويترك الوقائع المباشــرة والأشياء المألوفة..

الغراب مسدس ضرير..
كل طلقة أقحوانة ميتة..
الهواء يمشي على قدميه
مثل راهب شغلته هواجس الميتافيزيق..
كان أبيض الرأس وله دشداشة
تلمع من بعيد..
كان الهواء حزينا وله مشية الأرملة.

****

إمرأة عميقة جدا
أمواجها بنات شقراوات..
كلما أعبر طريقي إلى قاعها..
يرشقني نهداها بضحكة ماكرة..
أخمن أن اسمي في قائمة ضحاياها الجدد.
لذلك غالبا ما أبدو مرتابا
مثل أرنب عضه فراغ عائلي.

من قصيدة: مزامير – فتحي مهذبي – تونس

الصورة الشعرية عادة وكما تعرّفنا عليها، إما تكون تشبيهية أو مجازية أو استعارية، وهي تتكيء على مكونات جاهزة في الاشــتغالات التصــويرية كأن تكون بعض الحواس، سببا لهذا المكون، لذلك عندما نسبوا البصرية، فقد مالوا إلى الألوان.. هذه الرؤى المتعارف عليها عادة من قبل الذواقين وكيفية دمج وفرز الصــورة الشعرية حسب النصّ الشعري..لقد قال الشاعر الفرنسي مالارامیه ((إنّ الشعر لايصــنع من الأفكار ولكن من الكلمات))، لذلك فالحالات التفكرية تكون حالات مباشــرة، ونحن نميل ونحمي الحالات العفوية، مثل رســام، عندما يكون شــارد

الذهن، ولكن أصـابعه تلاعب اللوحة والفرشـاة، ونلاحظه دون توقف، ودون أن ينظر إلى لوحته.

كذلك الشـاعر، ينتمي إلى نفس العفوية ولكن بدلا من الألوان، يوظف الكلمات.. ولدينا الكثير من احتمالات الصـور الشـعرية والتي تؤدي إلى منظومة الدهشـة؛ ومنها : التفاتة نظرة الطائر، والصـورة الفلاشـية، وصـورة لسعة الكهرباء، والصـورة البطيئة " الباردة "، إن عملية تقسـيم وتقاسـم الصـور يعود إلى توظيف الكلمات والجمل المركبة، فنلاحظ بعض الصور ارتدادية وبعضها تولديدية..

الغراب مسدس ضرير.. + كل طلقة أقحوانة ميتة.. + الهواء يمشي على قدميه + مثل راهب شـغلته هواجس الميتافيزيق.. + كان أبيض الرأس وله دشـداشـة + تلمع من بعيد.. + كان الهواء حزينا وله مشية الأرملة.

جميع الجمل التي تلاحقنا في المشـهد الشـعري، هي من الجمل الارتدادية، كأننا أمام هزة أرضية (النص) ويتبعه الهزات الارتدادية (الجمل الشعرية) والتي شكلت جزئيات من صـورة شـعرية كبرى (النصّ الشـعري) ومن خلال هذه الخصـوصـية نسـتطيع أن نعيد كتابتها وفقا لصـيغة المغايرات المتواجدة في اللغة، وكذلك اعتماد الشـاعر على اللامألوف.. إعادة الصـياغة تتم ضـمن عملية اسـتدلالية لكي نستطيع أن نبرهن على جمالية المشهد الكتابي لدى الشاعر التونسي فتحي مهذبي :

الهواء يمشي على قدميه ⟷ كان الهواء حزينا وله مشية الأرملة

نلاحظ أن مفردة الهواء والتي اعتمدها الشـاعر كمفردة متقدمة، وفيما بعد مفردة متأخرة؛ قادتنا إلى نفس الهدف وبمضـمون واحد، ولكن بوسـيلتين.. الأولى: الهواء يمشـي على قدميه ... هنا تضـمين القول، ولكي نذهب مع القول ونعتمد الاندماج، فسوف نحصل على : كان الهواء يمشي على قدميه وهو حزين.. وماتبقى لنا حالة من التشبيه (وله مشية أرملة)، فينساب الشاعر مابين اللغة التي سخرها في تصويرين وبين حالة التشـبيه، كميزة إضـافية.. ولكن كمطلع أول للصورة وهو يعتمد الصـورة الفلاشـية : الغراب مسـدس ضـرير.. وهنا حالة خاطفة لبصـرية الغراب من خلال المشـهد الشـعري؛ ويذكرني هنا الشـاعر عندما قال الشـاعر العراقي سـركون بولص : مسـدسّ أشـيب.. ومن مثل هذه المقاطع والتي اعتمدت على لغة الأحلام، فقد بيّن حالات الاختلاف وحالات اللامألوف في اشتغالاته السريالية..

إمرأة عميقة جدا + أمواجها بنات شقراوات.. + كلما أعبر طريقي إلى قاعها.. + يرشقني نهداها بضحكة ماكرة.. + أخمن أن اسمي في قائمة ضحاياها الجدد. + لذلك غالبا ما أبدو مرتابا + مثل أرنب عضه فراغ عائلي.

تعتمد الجملة الشعرية على الكلمات وكيفية تركيبها، لذلك يحدث الانحراف التركيبي ويؤدي إلى اللامألوف، وقد أكد الدكتور أحمد مختار عمر في كتابه علم الدلالة على : ((قد ينحرف مستعمل الكلمة بالكلمة عن معناها إلى معنى قريب أو مشابه له فيعد من باب المجاز – الدكتور أحمد مختار عمر – ص 240)).. إلا أنّ هذا الانحراف يؤدي إلى الانزياح أيضا، ونحن لسنا بصدد الانحراف البسيط والمشابه للمعنى أو القريب منه، وإنما بصدد تبديل كنية الكلمة بواسطة تركيبها، وتبتعد عن معناها المباشر كليا، مما تقودنا إلى معاني أخرى لانتوقعها ضمن القول الشعري، أو ماتتضمنه الجملة والتي تساوي لنا عنصرا من عناصر الدهشة، فنحن في منطقة أخرى، منطقة مؤججة بالأحلام والانزياحات اللغوية.. وما نلاحظه من خلال اللغة السريالية التي اعتمدها الشاعر فتحي مهذبي، بأنّ هناك استقراءات دلالية لمعاني النصّ خارج دلالة الألفاظ المباشرة، مما جعلنا بعالم آخر خارج المحدود لنكون مع اللامحدود وانفتاح المعاني التي رسمها الشاعر..

في المرآة بجعة
هاربة من حوافر جاسوس..
الحرب خلفت بناية مهشمة
تبكي مثل أرملة..
نوافذ سيئة الطباع..
عربة إسعاف مكفهرة
قتلى يسخرون من خاتمة المسرحية..
كان خبزهم طازجا..
وعيونهم مصابيح مهشمة.

من قصيدة: مزامير – فتحي مهذبي – تونس

الشاعر يرمي شباكه، وهو يتأمّل البحر، ويهزّ الخيوط، كأنّ موجة من قبائل الأسماك تغزوها؛ ومن خلال هذه الدلالة والمعاني، نلاحظ أنّ الشاعر أيضا يهزّ الكلمات ويتأمّل صيده في النصّ الشعري.. نتفق مع عنصر المباغتة في اللغة،

والتي تؤدي إلى عنصـر الدهشـة، ومن خلالها نحصـل على الجمالية العليا، وهي أعلى مايتوصل الشاعر إليه..

في المرآة بجعة + هاربة من حوافر جاسوس..+ الحرب خلفت بناية مهشمة + تبكي مثل أرملة.. + نوافذ سيئة الطباع.. + عربة إسعاف مكفهرة + قتلى يسخرون من خاتمة المسرحية.. + كان خبزهم طازجا.. + وعيونهم مصابيح مهشمة.

إنّ التي يحرّك التأمل، هي الذات، وكما تحرّك الكلمات، ويكون للمتخيل النصيب الأوفر ليندمج مع الخيال لكي يجد ضالته في تأسيس العنصر المباغت والذي له فعالية واسعة ببناء النصّ الشعري.. في المرآة بجعة: لماذا البجعة بالذات، فهذا الطائر الذي يبحث عن الدفء عادة، ويهاجر من منطقة إلى أخرى، ويحلق في السماء عاليا، ولجمالية البجعة دمجها الشاعر بالمرآة؛ فتكونت لدينا امرأة، حملت صفات البجعة.. لذلك منحها الحرية وهو يتواصل ليقيس مهارتها في الحياة.. الشاعر التونسي فتحي مهذبي ومن خلال تطعيمه اللغوي، نلاحظ أنه؛ اعتمد المجاوزات اللغوية من خلال الاستعارة من جهة ومن خلال التشبيه من جهة أخرى.. ومن خلال هذه الدائرة الجدلية نلاحظ أن الشاعر – الفنان، يتعرف على الأشياء للوهلة الأولى، وذلك من خلال الكتابة التي هي في دواخله؛ وكذلك الذات المُدركة والتي تمتدّ إلى معالجة الأحداث، بينما نلاحظ بأن الفنان يمتاز بالرؤية الفنية، والجمع بينهما، تتمّ دعائم للوجود الإنساني، والتفكر في نقد السلبيات، ولكن وفي نفس الوقت لايبتعدان عن الجمالية والتي تُعد الساحل الأول للإبحار في هذه المميزات الدائرية المؤدية إلى جدل حتمي.. لم يتعرف الشاعر – الفنان على الأشياء المتعارف عليها، فهما دائما مع الأشياء غير المتواجدة، ومن خلالها تتم عملية الخلق الجديدة..

مزامير

الغراب مسدس ضرير..
كل طلقة أقحوانة ميتة..
الهواء يمشي على قدميه
مثل راهب شغلته هواجس الميتافيزيق..

كان أبيض الرأس وله دشداشة
تلمع من بعيد..
كان الهواء حزينا وله مشية الأرملة.

****

إمرأة عميقة جدا
أمواجها بنات شقراوات..
كلما أعبر طريقي إلى قاعها..
يرشقني نهداها بضحكة ماكرة..
أخمن أن اسمي في قائمة ضحاياها الجدد.
لذلك غالبا ما أبدو مرتابا
مثل أرنب عضه فراغ عائلي.

****

في المرآة بجعة
هاربة من حوافر جاسوس..
الحرب خلفت بناية مهشمة
تبكي مثل أرملة..
نوافذ سيئة الطباع..
عربة إسعاف مكفهرة
قتلى يسخرون من خاتمة المسرحية..
كان خبزهم طازجا..
وعيونهم مصابيح مهشمة.

الصلة والتواصل الإدراكي

في قصيدة: في مديح الظلمة

للشاعر البحراني أحمد العجمي

حينما تكون الصـلة الجدية بين الآن والمفهوم الإدراكي، يكون الشـاعر قد وقف بشكل جلي في العمق اللغوي؛ اللغة الشعرية (وهذا الجانب بالذات نلوّح لوجوده) فللجانب اللغوي أهمية المفارقة والتناقض في البعد النصّي، ولكن لا نستطيع أن نلوّح بتناقضين في آن واحد، ومن خلال هذا المنظور نميل إلى حالات من الافتراض وكذلك التصورات اللتين تلاحقان السياق النصّي؛ ففي حالة الافتراض يكون للنظرية التأثيرية التواجد في البعد النصّي، وهي تعتمد على التأثير والتأثر:

ففي الحالة الأولى، يكون الافتراض متعلّقاً بالذات العاملة، ومن خلال هذا التعالق نلاحظ أن الشاعر يُدخل متعلقاته في السياق النصّي.

وفي الحالة الثانية، يكون للافتراض التأثير الكلّي على السياق النصّي، وهو غير متواجد، ولكن يتمّ تواجده من جديد من خلال بناء علاقات نصّية جديدة، وهنا تظهر لنا حالتي البناء والتشييد في النصّ.

أما الحالة الثالثة؛ يكون للتأثيرية مساحتها في النصّ، وهي تظهر من خلال التصوّرات والفعل التأثيري، ويكون الأخير متعلّقاً بفعل المتخيل، حيث يعمل الاثنان على إيجاد تأثير سياقي نصّي.

نكون مع الشاعر البحراني أحمد العجمي، وقد ألف الشاعر العديد من المجاميع الشعرية، واستطعت أن أختار قصيدة واحدة تحت عنوان : في مديح الظلمة. ومن خلال العنونة التي شكلت الهرم الأعلى للنصّ، نلاحظ أن الشاعر من خلال إحساسه بالظلمة قد استطاع أن يعدد مميزاتها، ولكن طالما هناك استجابة حسية حول الظلمة وما يدور بها، فإذن هناك فهم لدلالتها وهو الإدراك.

أنظرُ في الرماد،

ولا أرى سوى نفسي متعدّدة،

تحت خُبثي غير المروّض

يخضع العالم المظلمُ،

المخصّصُ بالتلاعب بالوجود.

من قصيدة: في مديح الظلمة – أناشيد البيض الفاسد

لابدّ من زرع وظائف للمعنى في الوجود، ويكون للوظائف السمة والعلاقات التواصلية من خلال إدراك الأشياء؛ فعندما نتكلم عن الاستعارة مثلا، تكون استعارة ذهنية، أي أنّ هناك تفكير مقروء قبل الدخول إلى النصّ وهذا مايسميه بعض الممارسين بالكتابة (بالفكرة)، ولكن عند الممارسة الكتابية يشرد الشاعر ولا يعود إلى الاستعارات، فقد تم التعاقد معها وانتهى الموضوع.

أنظرُ في الرماد، + ولا أرى سوى نفسي متعدّدة، + تحت خُبثي غير المروّض + يخضع العالم المظلمُ، + المخصّصُ بالتلاعب بالوجود.

من خلال الصلة الحاصلة ومايربط النصّ بالعنونة، نريد أن نحصل على منتوج المعنى والتأويل من خلال حركة الجملة ومدى استيعابها من قبل المتلقي، لذلك نلاحظ أن الشاعر لايبتعد عن مفهوم العنوان، بقدر ما يؤسّس لناصيته مداخل أخرى ومنها تقطيع النصّ والسيطرة على منتوجه في المفهوم النصّي.

في مديح الظلمة: هذا هو عنوان القصيدة التي اعتمدها الشاعر البحراني أحمد العجمي وهو يقودنا إلى أسلوب منطوق ومكتوب؛ والذي نلاحظه من خلال اعتماد الشاعر على فنّ تقطيع القصيدة، وهناك علاقة ضمنية بالظلمة في المقطع الأوّل وبعض مقاطع القصيدة، أيّ أنّه يرى كلّ شيء معتم في موقع زاوية الرؤية؛ ويبني علاقات النصّ على هذا الأساس، وليس قصديته أن يلتزم بالعنونة، إنما أن يجعل النصّ موازيا كمضمون للعنوان الذي رسمه في هرم النصّ.

ومن هنا يمنح الشاعر مفرداته التركيبية من خلال بعض المفردات التي تؤدي مهام منظومته الذهنية التي وفّرت لنا معنى الظلمة. فالرماد يحوي اللون الغامق ويميل

قليلاً إلى الظهور، وبينما في مفردة المظلم في جملة : يخضـــع العالم المظلمُ.. فقد أباح جهراً بأنّ العالم ينتمي للظلام، وقد ألبسه ثوب السواد المعتم.

ومن خلال هذه المفاهيم فإنّ الشاعر يتبع الجزء من أجل الوصول إلى الكلّ.

لديّ أطماعٌ سوداء

شبيهة بكثبان تتناسلُ،

من أجلها، سأسحق الخصوبة الزهريّة،

سأبيح لكلابي نهش أي فرحٍ

في الشارع،

وتحطيم عظام الأيّام الجميلة.

من قصيدة: في مديح الظلمة – أناشيد البيض الفاسد

الاحتواء: إنّ المشـــهد القصـــدي يحتوي على وظيفة الاحتواء؛ ويكمن موضـــوع الاحتواء في المقطع الواحد، كأن مقطعاً يتقبّـــــل المقطع الذي يليه، فاللغة التي نقصـــدها نعتبرها على شـــكل كؤوس، وكلّ كأس تحوي جملة، كاحتواء الكأس للماء، عندما نحرّكها سـوف يرتجّ الماء في داخلها، وهكذا الجملة الشـعرية؛ ولكن الذي ندخله في النصّ المقطع ففيه تختلف الحالة، الوعاء هنا على شـــكل مقطع، وكلّ مقطع يحوي على جمل عديدة، فاحتواء المقطع هنا كغرفة مصـــغّرة لإيواء صغار النصّ.

لديّ أطماعٌ سـوداء + شـبيهة بكثبان تتناسـلُ، + من أجلها، سـأسـحق الخصـوبة الزهريّة، + ســـأبيح لكلابي نهش أي فرحٍ + في الشـــارع، + وتحطيم عظام الأيّام الجميلة.

ينقل الشـــاعر البحراني أحمد العجمي موضـــوعه من الداخل النصّـــي إلى الخارج، فالواقع الذي ينتظره، واقع غير قادر على إعطاء النصّ كلّ التقنيات والمعاني؛ لذلك تكون الحالة الإدراكية، وتجسيد المعاني التي يعتمدها ،هما السائدتان.

حالات من التشـبيه يعتمدها الشـاعر لإثارة فعل الإثارة ويكون للتأثيرية المحصـول الذي ينتظره المتلقي، لذلك فقد استعان الشـاعر ببعض كائناته ووظفها في النصّ،

فنلاحظ : أطماع ســوداء، كثبان تتناســل (رمال تتناســل)، الكلاب، الشــارع (الانتماء إلى الخارج) والعظام والأيام... هذه الكائنات تأسّست في تصوراته كأدوات للمقطع الواحد، لذلك فقد استعمرتْ جزءاً من النصّ بواسطة المقطع المرسوم.

لاتتلفظوا بكلمة حريّة، أو ديموقراطية

لكي لايصابَ جلدي بالطفح،

بالهرش،

سأمعن في ملاحقة الطيور

لاقتلاع وميضها،

وبلا هوادة أثقب ظلالها بالمسامير.

من قصيدة: في مديح الظلمة – أناشيد البيض الفاسد

يضع الشاعر عادة نظامه القولي ضمن ضمير المتكلّم الذي يؤدي إلى الـ (أنا) ولكن في نفس الوقت يوضّــح هذه العلاقة بينه وبين المشــاركين بهذا النظام، وفي أغلب الأحيان يكون نظامه عن كيفية تفعيل النصّ، وهو نظام النصّــية التي تهيمن على أدوات النصّ الفنّية.

لاتتلفظوا بكلمة حريّة، أو ديموقراطية + لكي لايصــابَ جلدي بالطفح، + بالهرش، + ســأمعن في ملاحقة الطيور + لاقتلاع وميضــها، + وبلا هوادة أثقب ظلالها بالمسامير.

إنّ المنظور المقطعي الذي اعتمده الشــاعر أحمد العجمي، منظور احتجاجي وهو يدسّ المعاني التي لا تناســب مبدأ الحرية أو الديموقراطية التي يصــرخ بها بعض المقززين لهذه المفردة المجيدة، لذلك أعطى لهذه الحالة معياراً شخصياً، وهو غير قادر على ســماعها مجدداً، لأنّها أصــبحت مســتهلكة وقديمة بمن نادى بها؛ وفي نفس الوقت نلاحظ قوة الاختلاف في التعبير عندما أحال المعاني بملاحقة الطيور، فالمعرفة لم تكن مباشــرة فقط، وإنما راح الشــاعر إلى تدوين الإمكانات المتاحة له، مثلا: ســأمعن في ملاحقة الطيور = لاقتلاع وميضــها... وعندما كان اختياره متواصلاً بالاستعمال فإن الشاعر: وبلا هوادة أثقب ظلالها بالمسامير... هذه

المسميات التي انتمى إليها الشاعر، فقد أخضع فيها الجزء للكلّ، ورسم من خلالها الثبات الذي دار في المخيّلة؛ وكأنّ الأحلام تابعته ولم يستطع التخلّص منها.

إنّ حالات اقتحام المعنى المتواجد في بيئة الشـاعر، تؤدي إلى تماسـك الرأي تجاه ذلك وفي نفس الوقت يعلن رأيه من خلال التماسك النصّي.

سانشر الطاعون، والإيدز،

في عقل وأعصاب النهر،

إن انتقدتم سعالي، أو طالبتم

بتنازلي عن جوهرةٍ واحدةٍ

من تاج المُصاغ

بالخشخاش والفجور.

من قصيدة: في مديح الظلمة – أناشيد البيض الفاسد

إنّ مايشـــغل الشـــاعر، هو، كيفية ربط العلاقة بين بنية النصّ اللغوية، مع بنية النصّ الفنّية، باعتبار أنّ اللغة تشـــكّل أهم أدوات النصّ الداخلية، فلغة النصّ تعتبر لغة فنية أيضـاً، وذلك مع أيّ شـاعر، يسـتطيع أن يتلاعب باللغة، ومن هنا تظهر الانزياحات والتي تؤدي إلى الاستدلال.

سـأنشـر الطاعون، والإيدز، + في عقل وأعصـاب النهر، + إن انتقدتم سـعالي، أو طالبتم + بتنازلي عن جوهرةٍ واحدةٍ + من تاج المُصاغ + بالخشخاش والفجور.

إنّ موضـوع الصـلة، من المواضـيع الجامعة، جامعة للمعاني المتواصـلة، وجامعة لأنواع من اللغات، وتفرض حتميتها في النصّ، ومن هنا تكون المعـاني مركزيـة، كأننا ننظر إلى أيّ معنى في مقطع من المقاطع ونعتبره مركزاً أولياً.

جعل الشـــاعر أحمد العجمي من النصّ فخّاً لكي يقع المتلقي في شـــباكه، وذلك عندما أثار بعض المفردات المثيرة، ومنها : الطاعون، والإيدز... وليس من المعقول بأنّ الشـاعر مؤمن بهذا الانتشـار، أو هو من يزرع ذلك في العقل التواصـلي والذي رمز له بالنهر، وبتوظيف الرمزية في النصّ، يقودنا الشـاعر إلى تأويل مغاير، وذلك لكي يكون للجمالية لعبتها الحرّة المتجانسة مع الرمزية.

في مديح الظلمة

أنظرُ في الرماد،
ولا أرى سوى نفسي متعدّدة،
تحت خُبثي غير المروّض
يخضع العالم المظلمُ،
المخصّصُ بالتلاعب بالوجود.

لديّ أطماعٌ سوداء
شبيهة بكثبان تتناسلُ،
من أجلها، سأسحق الخصوبة الزهريّة،
سأبيح لكلابي نهش أي فرحٍ
في الشارع،
وتحطيم عظام الأيّام الجميلة.

لاقتلاع وميضها،
وبلا هوادة أثقب ظلالها بالمسامير.

سأنشر الطاعون، والأيدز،
في عقل وأعصاب النهر،
إن انتقدتم سعالي، أو طالبتم
بتنازلي عن جوهرةٍ واحدةٍ
من تاج المُصاغ
بالخشخاش والفجور.

لاتتلفظوا بكلمة حريّة، أو ديموقراطية
لكي لايصابَ جلدي بالطفح،
بالهرش،
سأمعن في ملاحقة الطيور

البنية الدلالية

في قصيدة أصابع حباتها المطر

للشاعر العراقي عادل حميد الياسري

عندما نتكلم عن البنية الدلالية، فلابدّ أن تكون هناك مساحة أخرى، وهي المساحة التي يشغلها الاستدلال، ونتقبل نتائج النصّ ضمن هذه المساحة؛ فيكون للمقدمات والدلائل التواصل ضمن الخيمة الاستدلالية للنصّ. والاستدلال نوعان: الاستدلال الاستنباطي وهو كامل العناصر؛ والاستدلال الاستقرائي والذي من أهدافه جمع البيانات وتبيان العلاقات بينها، وهذا مايجري عادة والنظر إلى البنية الكبرى ضمن جمع من البنى الجزئية التي يتكئ عليها النصّ.

ذرّة النصّ

تعتبر البنى المصغرة في النصّ من الذرة النصّية، فلكل بنية صغيرة حركة دلالية تواصلية، لتجتمع هذه البنى وتكوّن المشهد النصّي، وقد يكون على صيغة مقاطع صغيرة أو حركة في الجمل الشعرية المكونة للصور الشعرية التي يعتمدها الشاعر وهو بين التفكيك والتشييد، أو بين الهدم والبناء. ولكن جلّ مايعتمده الشاعر " التفكيك والتشييد " بواسطة الهضم الذي يساعد على البناء وتحويل البنى الصغيرة إلى بنى كبيرة لتكوين المنظور النصّي، ومن خلال هذا المشهد، نلاحظ أن الشاعر العراقي عادل حميد الياسري، واحد من الشعراء الذي يمتلكون المدركات الحسية، ويترجمون هذه المدركات من خلال إعادة النصّ كي يصلوا إلى البناء الحتمي، وطالما نذكر الحتمية، إذن هناك حركة تفاعلية في الداخل النصّي متمثلة بحركة الأفعال من جهة وحركة البنية الدلالية من جهة أخرى، وهي ترافق الأفعال الانتقالية والحركية في الواقع النصّي، حيث أن الشاعر يكون رسّاماً ماهراً في المنظور الرؤيوي، وفي المنظور التعامدي في الطبيعة.

أنثني عن سفر

تأخذني الأيّام به

لأمكنةٍ تكسّر الخوف تحت ظلالها

اشتبك القطا والأصابع

علّ في أطرافها ملح الليالي

أو زهرة تلألأت حبّاتها أوّل المطر

انبجس النهر عن زائر

عن ظلّ تتوسّطه الأريكة

من قصيدة: أصابع حباتها المطر – عادل حميد الياسري

يظهر الإتلاف النصّـي من خلال ذرة النصّ، أما العلاقة التي يربطها النصّ المصـغّر مع جيرانه، هي علاقة المعنى والتأويل، وكذلك اللغة التي تحضـــن حركة الأفعال الانتقالية والحركية على وجه الخصـوص لكي لايبقى النصّ جامداً، والشـاعر العراقي عادل حميد الياسري، يمتلك خصوصية النصّ في الكتابة؛ فهو الموزّع بين الذات الـــ (أنا) وبين الذات الـــ (هو)؛ ومن هنا يمنح للمتلقي التقنيات والاجراءات التي يعكسهما في المنظور الكتابي.

أنثني عن سـفر + تأخذني الأيّام به + لأمكنةٍ تكسّـر الخوف تحت ظلالها + اشـتبك القطا والأصـــابع + علّ في أطرافها ملح الليالي + أو زهرة تلألأت حبّاتها أوّل المطر + انبجس النهر عن زائر + عن ظلّ تتوسّطه الأريكة

الدلالة الصـوتية يترجمها الشـاعر عادل حميد الياسـري إلى دلالة مكتوبة، فالمعرفة التي يعتمدها معرفة اللغة المنطوقة، ومن هنا تظهر حركة الأفعال أولا، حيث أنها تشكّل تماسكاً للنصّ من جهة، وتعتبر بؤرة للمعاني من جهة أخرى.

نلاحظ من خلال الجمل التواصلية، كأنّ الشاعر أمام ولادة جديدة في كلّ جملة، وقد تركت الحسّـــية الداخلية أثرها من خلال الإدراك الفعلي الزمني؛ فالحسّـــية المباشــرة تختفي في حالة النصّ المكتوب، لذلك نلاحظ أنّ النص عبارة عن بحيرة تعوم عليها المفردات الشـعرية وتتجانس من خلال تراكيبها، ويكون لهذه التراكيب الخاصية في تكوين البنى المصغّرة لتجتمع في منظور نصّي مكبّر.

بدأ الشاعر بالفعل كي يؤدي لزوميته إلى معرفة الـ " أنا " ويعتبر ضمن حتمية اللغة التي أراد أن يرسم قصدية المعنى من خلالها؛ لذلك تسلك الجملة الأولى سلوك بنية لغوية بدائية، رتّبها الشاعر كي يكون ضمن السياق النصّي؛ وفيما بعد تجتمع الأفعال بشكلها التراكمي، ففي كلّ جملة فعل مركزي؛ وكلّ فعل لايكرّر نفسه في جملة أخرى، فللفعل الحركي اتجاهان، الاتجاه الحركي المكرّر عند الضرورة، والاتجاه الحركي غير المكرر، والذي يبني الشاعر من خلاله المعاني الجديدة.

الباب

بلّلت الشمس رأسه

للنجم الذي أحببت

نقشاً سومرياً تزخرفه الحاءات

ناياً على الوجه

خمرته توهّجت

للنجم الّذي أحببت

ليس من شبه

مرآته الماء

في سحب الشتاء لها مسلّة

في قصب نسجنا الجلود من سيقانه

من قصيدة: أصابع حباتها المطر – عادل حميد الياسري

لكلّ حركة من الحركات الدالة، نوع ما، مثلاً عند حركة الباب، فنحن في مساحة بين انفتاح الباب أو انغلاقه، وفي حركة الشمس، نستنتج الحرارة، ولكن عندما يزيح الشاعر المفردة فإنه يعطيها قوّة إضافية، قوة في الثقل الشعري؛ حركة الشمس مثلا؛ تكون حركة تكرارية بين قوة الحرارة وانخفاضها شيئًا فشيئًا، وهكذا يكون الحدث الشعري بين البنى المركبة التي تعتني بحركة المفردات وعلى وجه الخصوص حركة الأفعال الدالة.

الباب + بلّلت الشمس رأسه + للنجم الذي أحببت + نقشاً سومرياً تزخرفه الحاءات + ناياً على الوجه

خمرته توهّجت + للنجم الّذي أحببت + ليس من شـــبه + مرآته الماء + في ســـحب الشتاء لها مسلّة + في قصب نسجنا الجلود من سيقانه

تفرض الرؤية الحسّية على النصّ، أن يظهر الاختلاف الحسّي بين الجمل الشعرية، ومن الممكن جدّاً أن يظهر هذا الاختلاف من خلال تأويل المعنى، والعمل على الداخل النصّــي أكثر مايكون العمل على الخارج النصّــي، حيث تكمن حركة البنية الدلالية في الداخل النصّــي، ومن هنا نســتطيع أن نفكّك بعض ماجاء به الشــاعر العراقي عادل حميد الياسري، وهو يمنحنا المساحة الكافية لخياله وذلك للدخول والاشتراك معه في إيجاد المعاني المؤولة بين الــ " أنا " والــ " هو " وكذلك توظيف الأشياء وحركاتها باتجاه النصّ، أي تكون الأشياء كمستعمرة نصّية تمّ الكشف عنها من خلال العلاقات.

الشـــمس بللت... بلّلت رأس الباب، المفردتان اعتمدتا الحركة، لذلك نلاحظ أن النصّ كصـــورة وبنية كبرى لا ينتمي إلى حالة الجمود؛ فالأفعال: تزخرف، توهجت وأحببتُ؛ كلها أفعال حركية لها نتائجها، فبعد الحبّ مثلا حالة التعلق، إذن هناك حالة حركية يعتمدها الفعل.

تتحوّل الجملة بقدرة المنظور الشعري لدى الشاعر عادل حميد الياسري، إلى قوة مثقلة بالشـــعرية، وعلى هذا الأســـاس نقيس النصّ الخارج من المألوف كي يعتمد اللامألوف.

الأغنيات صبايا أو بساتين

لن تدور الكؤوس بها

من الشمس استعارت نوافذها

من الرمّان بها لمسة

حلم في كفّ فاتنة لم تعش زفافها

لأنّ الرماد الذي بثّته العصافير من خوفها

أشار لها،

أنّ صيّاداً خبّأ الرأس في ظلمة

جاء يغتال القمر

من قصيدة: أصابع حباتها المطر – عادل حميد الياسري

من المشـــهد، إلى الحركة، ومن المرور إلى التغيّر، هكذا تقطع الجمل الشـــعريّة شوطها في التركيب والديمومة، لكي تكون جملاً امتدادية من جهات عديدة، ومنها:

امتدادية المعنى: حيث تنفذ المعاني على بعضـها، مما يشـكّل اسـتمرارية المعنى والحدث الشعريّ؛ وهي المهمّة التي تنجزها الجملة الشعرية عند تركيبها.

حركة تكراريّة: بعض المفردات، تمتلك حركة تكراريّة واحدة، وهي الإشارة الخارجية يتمّ استدعاؤها إلى الداخل النصّي، مثلما نقرأ في النصّ: أشار لها، / أنّ صيّاداً خبّأ الرأس في ظلمة

عدة حركات تكراريّة: وهي من طبيعة المعنى والتأويل اللتان تلازمان المفردة، مثلا مفردة الحلم، فالأحلام عادة غير محدودة، لذلك يتكرر الحلم بشـكل مختلف وهو يؤدي إلى اللامألوف.

الانســياب الحركيّ: هو الانتظام الحركيّ ضــمن قانون الحركة، فتلتزم المفردة بهذا النظام، ولكن من الممكن جدّاً أن تنزاح المفردة لكي تتآلف مع نظامها الجديد حسب تركيبية الجملة.

إنّ قصـيدة حبّاتها مطر، من القصـائد التي نقف على أبوابها من خلال العنونة التي تترابط مع النصّ، لذلك فالعلاقة التي أوجدها الشـــاعر العراقي عادي حميد الياســري، علاقة جزئية، وتســتمرّ هذه العلاقة لتكوين عدّة علاقات جزئية وذلك لكي نتوقف عند المنظور النصّي كحركة كليّة.

أصابع حباتها المطر

أنثني عن سفر

تأخذني الأيّام به

لأمكنةٍ تكسّر الخوف تحت ظلالها

اشتبك القطا والأصابع

علّ في أطرافها ملح الليالي

أز زهرة تلألأت حبّاتها أوّل المطر

انبجس النهر عن زائر

عن ظلّ تتوسّطه الأريكة

الباب

بلّلت الشمس رأسه

للنجم الذي أحببت

نقشاً سومرياً تزخرفه الحاءات

نايأ على الوجه

خمرته توهّجت

للنجم الّذي أحببت

ليس من شبه

مرآته الماء

في سحب الشتاء لها مسلّة

في قصب نسجنا الجلود من سيقانه

أرأيت سيدتي المشتهاة جلودنا

الأغنيات صبايا أو بساتين

لن تدور الكؤوس بها

من الشمس استعارت نوافذها

من الرمّان بها لمسة

حلم في كفّ فاتنة لم تعش زفافها

لأنّ الرماد الذي بثّته العصافير من خوفها

أشار لها،

أنّ صيّاداً خبّأ الرأس في ظلمة

جاء يغتال القمر

سرى الخوف رعشة،

وجوم على القلب

احتست ذلّها الأنهار

الرصاص بها ورد توزّعه الجنّ

حلوى...

مياها للصغار

وخمرة لمن مسّت النار قلوبهم

خشباً..،

سومريّ القسمات

ينشره الطارئون

أسرّة عليها ثياب الحاكمين وأحلام النساء

وجوعنا المتلبس الصحراء يعوي

ذئب تطارده الكلاب

ونصفه الشاة ثكلى بحمل لم يمسك الرعاة قرنه

لم يأته العشب قرباناً

أبيض دمه

لأنّ الأرض فيه استودعت سرّها

وأحلام الأولين بنجمة تردّ الليل عنّا

بقهوة الصباح.

التصورات الذاتية في القول الشعري
في نصوص الشاعرة التونسية
العامرية سعد الله الجباهي

القبض على المسلك الشعري لدى الشاعرة التونسية العامرية سعد الله الجباهي، هو الدخول إلى تلك الأحلام والتصورات التي شغلتها الذات ضمن القول الشعري الآني، فالماضي قد مضى، ونحن في اشتغالات آنية، وظهور الماضي الذي اكتفى وتوقفت فعالية الفعل التخييلي فيه، يحضر ضمن خصوصية الفلاش باك، وهذا يعني أن حركة الفعل قد توقفت لديه، ولم تتحرك إلا ضمن الحضور الفعال في التوقيت الحاضر، والسعي نحو ذات فعالة جديدة، فمع كلّ نص جديد، هناك ذات جديدة، تشغلنا في البنية الإدراكية الحاضرة. إن الكلمات ترتبط بالمعاني، وهذا يؤدي إلى تركيبات خاصة في الجملة الشعرية والتي تظهر من خلال البنية التصورية للشاعر؛ لذلك هناك الكثير من المحاولات التصورية تتشكل وتُرسم من خلال اللغة الشعرية، ولكن في نفس الوقت أيّ من اللغات تعنينا ونحن نبحر في البنية التصورية والتي تشغل الذات عادة ..

ترجمة المفاهيم الحقيقية والتي تلتقطها الذات من خلال بيئة الشاعر يدخل عليها عنصر الخيال .. والخيال لدينا ملكة، حيث تذوب الذات الحقيقية المباشرة في هذا العنصر، وتجري تحولاتها من خلال تلك المفاهيم والتي يرفض الشاعر رسمها إلا من خلال تحولاتها ومرورها بمختبر كيمياوي، أيّ بما أننا أمام حالات من المباشرة، فتحاول الشاعرة الاعتماد على تحولات تلك الحالات، والتي لها علاقتها مع المفاهيم المنقولة؛ وهي حالة من العمل والتحول لتشخيص المعاني والتأويلات بمفاهيم جديدة، وهنا تكون الذات الجديدة والتي تعلقت التصورات في جدرانها قد اشتغلت بشكل تفاعلي حول ظهور الجديد، ولا نستطيع أن نطلق صفة الإبداع ونحن في حالات من تكرار المعاني والصيغ المطروقة ..

أخذ الفنان في عصرنا الحالي البحث والتنقيب عن رؤى جديدة، رؤى تمنحه السحر في تركيب الجمل، مما نعتبر الفنان وهو من يميل إلى أحلام عديدة والتي يوظفها من خلال التصــورات الذهنية وتعلقه بالذات الجديدة، حيث يميل إلى مميزات خاصة تمنحه رؤيا خارقة، بالعمل والاستحضار للعبارات السحرية والتي تقودنا إلى عجائبية النصّ الشــعري .. فوجود الآخر في الذات ومع فوائد التجربة قد يكون النقيض أو المعيق لتلك التجربة الذاتية والتي بدأت بتحولات جذرية، فالشــعرية لاتلبســها ملابس الزينة لتبدو لنا مزركشــة ولماعة، بل ننظر إلى النصّ الشــعري كجسد دون ملابس، ومن هنا تبدأ مهام الشاعر حول ذلك الجسد، وكيفية التعامل معه، وهو بمنظور عام، ولكي نكون معه يجب أن يكون بمنظور خاص، الدخول إلى جزئيات ذلك الجسد، والنزول إلى عبقرية مكوناته .. لذلك نهمل الآخر، وننظر إلى رؤيا أخرى، وإلى آخر يسـعفنا أكثر من خلال التجاور المفهوماتي لجسـد النصّ الشعري وما يحمله من تأويلات غامضة .. **((وهذا يعني أن الذات الشاعرة لم تبق – في تجربة هذا التيار – مرتبطة بالآخر من حيث هو ذات إنســانية، أو وجود آخر يمكن التفاعل معه، أو تحيق الوجود الفردي من خلاله . بل بوصـفه معطى من معطيات تجربتها، أو مجرد محيط لمركزيتها . ومن ثم فلم يبق هناك ضــرورة بأن يأتي ذلك المعطى، أو هذا المحيط بشــكل آخر إنســاني، أو حضــاري، بل يمكن أن يأتي بشــكل آخر لا إنســاني ، قد يكون – وهو الطاغي فعلا – شـيئا ما من أشــياء الطبيعة، أو كلمة ما من كلمات اللغة، أو رؤية ما من الرؤى المتعلقة بالإبداع ، أو الواقع . – ص 76 – الذات الشـاعرة في شـعر الحداثة العربية – د . عبد الواسع الحميري)) .**

لم يكن لليل رداء

يتسع صدري..

و عندما جلستُ امامي

كان في ساعاته الأخيرة...

رأيته يجمع

ما تناثر من أوراق ساعاتي..

ويحفظها

من قصيدة : مرة كان الليل رداء

بين اتساع المخيلة المصدّرة للصور الشعرية وبين اتساع الصدر الحاضن للمنظور الرؤيوي، تكمن الرؤية للعين، وهي صاحبة التصوير الأول؛ مما تؤدي الحالة إلى تمكنية ثنائية، مابين المخيلة – والذات ، ومابين الذات – والعين، لاحظنا من خلال هذه الروابط والعلاقات التي ترتبط بالذات (حتى من ناحية ثنائية اللغة) بأن الاشتغالات، اشتغالات تفكرية، وليست تذكرية، لو كانت تذكرية لحضر الماضي بقوة، ولكن الحاضر أمامنا هو الحالة الآنية والمستقبلية، مما ظهرت قوة وعنفوان الجملة الشعرية لدى الشاعر التونسية العامرية سعد الله الجباهي ..

لم يكن لليل رداء + يتسع صدري.. + وعندما جلستُ امامي + كان في ساعاته الأخيرة... + رأيته يجمع

ما تناثر من أوراق ساعاتي.. + ويحفظها

في القاموس الشعري وما نعتمده عادة مابين المفردات وتراكيبها والمعاني التي نتوصل إليها، دائما نختار تلك التي تكون قريبة من واقعنا اليومي من جهة، والتي تقترب من الذهنية والذات من جهة أخرى .. وهذا يؤدي إلى رمزية الجملة ككيان كائن بحد ذاته، وهي قريبة جدا من الفهم والوقائع المشتركة التي نمرّ بها؛ فقد بدأت الشاعرة بعنوان (مرة كان لليل رداء) وقد وظفت الفعل الناقص " كان " أي حضر الماضي من خلال حركة الفعل، وكانت حركته ضمن الحاضر؛ بينما وظفت الشاعرة مطلع نصّها بالنفي وما جاء به العنوان، وهذا مايقودنا إلى اتجاهين؛ اتجاه العنونة غير الثابت فقد تمّ نفيه، واتجاه النصّ الشعري المتحرك، مما تؤكد لنا الشاعرة العامرية بأنّ العنونة لها استقلاليتها، وبالفعل، دائما العنوان له استقلاليته، وإن امتد النصّ مع العنوان، فهذا لايعني أن يشكل أحد مطالع النصّ الشعري ..

الليل يعشق العتمة، وهي إحدى مزايا الليل، فلو قلنا العتمة، مباشرة يخطر على بالنا مفردة الليل، ومن الطبيعي العتمة خير حافظة للأشياء، لأنها تحجب الرؤية، وكأننا وضعنا تلك الأشياء بصندوق مظلم لنحافظ عليها..

مرة فتحت أبوابا

كانت عاطلة

ومتسعة بالهدوء

تقدمت في مداخلها

بجوع وطني ..

نفس القصيدة

إن مايثير العجب لدى المتلقي والذي أعتبر أحد أدوات النص هو ظهور الجملة المتقاربة منه، وذلك من خلال ماتحتويه الجملة من نمط خاص بالتركيب، والخروج من نمط المألوف الذاتي، فالذات قادرة على التحولات والتغييرات التي تعلنها، وهذه التغييرات لانحسّ بها ككيان أمامنا، ولكن من خلال نمط الجملة وتركيبها، ومدى سعي الشاعرة للذهاب إلى اللامألوف، وهذا ماكان للشاعرة التونسية العامرية؛ فالجوع الوطني، والأبواب والداخل إليها، كلّها مساع من أجل طرح موضوعة الوطن، وهو من الموضوعات اليومية والتي تشغل بال الجميع، إذن كان الطرح طرحا كونيا ولكننا ننسبه إلى تونس لأن الشاعرة تونسية وتنتمي إلى طقوسها وبيئتها، والمساحة المكانية (الأبواب) تونسية، إلا حركة الزمن، فهي تناسب لجميع الأوطان ..

مرة

بدوت ناحلة

وعروسة

من قصب الرحيل

نفس القصيدة

في كلّ مرة، والمرة لدى الشاعرة العامرية لحظة الكتابة، ولحظة الكتابة تقودنا إلى قيمة من المعاني، إذن هناك مخيلة تحوي الكثير، وهي العاكسة لتلك التصاوير التي ترسمها الشاعرة، والصورة والدهشة تظهران من خلال لحظة كتابية .. لو نلاحظ من خلال هذا المقطع : **مرة** + **بدوت ناحلة** + **وعروسة** + **من قصب الرحيل** / فإنه شكل صورة واحدة، صورة فوتوغرافية تم التقاطها من خلال الذات المتحولة، الذات التي تركت عملها اليومي والعادي، وراحت تفتش عن اللامألوف، وفي كلّ مرة تتوقف بمقطع شعري، تقودنا إلى تأويلات عديدة .. فالجزء يفهم من

خلال الكلّ = المقطع؛ وذلك لأنّ الفهم الكلي، نعتبره المنظور الشاقولي للفكرة، والفكرة تساوي لدينا الكلّ، وإن تجزأت إلى جزئيات فهذا لايؤثر على المفهوم الكلي، بالعكس، يزيده قوة ورصانة، وسيطرة الشاعرة لاتأتي إلا من خلال تجمعات لحظوية بزمن الكتابة، وهذا مانلاحظه من خلال امتداد المعاني في النصّ الشعري المرسوم ..

فتحتُ نافذتي + للهدوء + جمعت ،كل غنائمي.. + وخطتْ على كفي + زخارف فستاني + وقالت: + ستلبسين خضرة النخيل + وتوقدين جمرة آذار // .... + وترحلين ...

عادة عندما نشير إلى الأشياء فليس من الضروري أن تكون تمثلات للثقل الشعري الذي يحوي تلك الشطور، فالصورة الشعرية لها كيانها الخاص ولها ثقلها أيضا، وهي مخصخصة بعوامل من عوامل الدهشة، كأن نتفاجأ بتلك العوامل أو تصيبنا الدهشة، مما تتوزع مابين الصورة الصادمة والصورة الهادئة، ومنها فرائس الصياد، هذا إذا اعتبرنا بأن الشاعر يصطاد صوره من حالات تفكرية تخص الذهنية .. ((**مهما يكن هذا الشيء فإنّ له تلك الخصيصة المميزة للتوجه شطر أحد الأشياء دون غيره، وهذا مانطلق عليه هنا اسم الإحالة reference . وقد تكون هذه الإحالة غير أكيدة وغامضة . ولكن تبدو مماثلة في النوع للإحالة التي تحدث في حالات من التفكير أوضح وأكثر تحديدا، حيث توجد رموز في هيئة صور أو كلمات. ومن الصعب أن نفترض أنّ الصور تؤدي أي دور رئيسي في المراحل الأولى لمثل هذه الإحالات . – ص 143 – معنى المعنى – أوغدن ورتشاردز – ترجمة وتقديم : د . كيان أحمد حازم يحي)) .**

ترتبط التصورات بالذات وكذلك بال " أنا " والتي تراها الذات حالة قريبة منها، ولكن في نفس الوقت تنظر الذات إلى الـ " أنا " بينما رؤيتها إلى الآخر، مما تكون الحالة حالة تمثيل فقط، والقصدية تذهب إلى أبعد منها؛ لذلك كلّ مايظهر إلى المتلقي الحاضر بدلا من الغائب، وحضور الغائب لايكون إلا ضمن التعرف عليه من خلال التصوير الذاتي والذي يعمل على رسم الصور المتمثلة للآخر أو للآخرين، وهي حالات من التأويل وعدم ظهور القصدية منها إلا من خلال تفكيك التأويلات والدخول إلى مضامينها ..

مرة كان الليل رداء

لم يكن لليل رداء
يتسع صدري..
و عندما جلستُ امامي
كان في ساعاته الأخيرة...
رأيته يجمع
ما تناثر من أوراق ساعاتي..
ويحفظها
...
مرة فتحت أبوابا
كانت عاطلة
ومتسعة بالهدوء
تقدمت في مداخلها
بجوع وطني ..
شربت شيئا
من أهزوجة الحياة
من رداء قربتها
فذاب الماكياج
على صدري..

مرة
بدوت ناحلة
وعروسة
من قصب الرحيل
....
فتحتُ نافذتي
للهدوء
جمعت .كل غنائمي..
وخطتْ على كفي
زخارف فستاني
وقالت:
ستلبسين خضرة النخيل
وتوقدين جمرة آذار
....
وترحلين...

المهام الإنجازية من خلال النصّ والنصّية

الشاعر العراقي أحمد رافع

غازٌ مسيِّلٌ للأرواحِ

العتبة النصية، باعتبار العنوان يحاكي النصّ، وله استقلاليته عندما نكون مع سميوطيقيا العنونة، وبما أن الجملة الاسمية في العنونة تكون لها درجاتها الأولى، لذلك هناك نسق خاص في الدلالة والتركيب، عندما يباغتنا الشاعر العراقي أحمد رافع من خلال المعنى التوضيحي لقصيدة (غاز مسيّل للأرواح)، فقد اعتدى على الروح وتجاوز الدموع، باعتبار الروح هي الوصلة الأولى لديمومة الإنسان في العيش والعمل والتنفسات المتتالية، فزرع انزياحا خاصا للقتل من خلال تأويل جملة العنونة المرسومة لجسد النصّ..

أسس الشاعر العراقي أحمد الرفاعي العنوان من خلال العلاقة، بينه وبين المتلقي، لذلك اختار مركزية البحث والتحاور بينه وبين جسد النصّ، ومابينه وبين المتلقي، لذلك شغل العنوان ثلاث علائق :

العلاقة الجسدية :

إنّ علاقة العنونة بجسد النص، يبيّن لنا كمدخل أولي المكاشفات النصية من ناحية المعاني ومضمون النصّ ومساحته الدلالية، ومن خلال العنونة التي رسمها الشاعر أحمد رافع، أستطاع ان يكوّن مدلولا لجسد النصّ، دون الخروج إلى خارج النصّ..

العلاقة اللغوية :

علاقة اللغة مع العنونة علاقة قصدية، حيث يقود العنوان المتلقي إلى لغة خاصة بعيدة عن التكرار أو تكرار العنونة بأول الجملة، وذلك لأنّ المطلع الأول لجسد النص هو أصغر وحدة نصية يبدأ بها الباث.. وقد تكون المفردة المركبة اصطلاحية أكثر مما تكون لغوية..

العلاقة الدلالية :

في العلاقة الدلالية مابين العنونة وجسد النصّ، يكون الاصطلاح العلاماتي مفتوحا، وغير قابل للانغلاق، كما هو أمامنا من خلال عنوان القصيدة للشاعر أحمد رافع (غاز مسيّل للأرواح)، فمن الممكن جدا أن يكون للاستدلال مساحته أيضا في العنونة، فلو أبدلنا الأرواح بالقلوب، لأمكن ذلك، وكذلك أصل المفردة (الدموع) والتي أبدلها الشاعر بالأرواح..

تنشغل الذات دائما بالخبرة الجمالية في محفظتها الداخلية، أما رؤيتها للأشياء فتشغلها الخبرة الرؤيوية وتعدد الرؤى في النصّ المكتوب، لذلك فإن علاقة الألفاظ بالألفاظ وعلاقة الألفاظ بالأشياء وعلاقة الألفاظ وعلاقة الألفاظ بالنظام اللغوي.. كلّ هذه العددية تؤدي إلى نظام الأسلوبية وكيفية إدارة الجهاز اللغوي للنصّ، وتكون الذات من خلال مساحتها الاستيعابية ذات قدرة على إيجاد النصّ المقروء قبل الكتابة..

الشاعر العراقي أحمد رافع ومن خلال قصيدته المختلفة استطاع أن يؤدي مهمة الذات، ويعكس بعض أدواتها الفنية باتجاهات فعل المتخيل المتحرر وهي، تنقلنا مابين الأشياء المنظورة والأشياء غير المنظورة في ساحة التحرير، مركز الانتفاضة العراقي في بغداد..

I

أوقدوا الأصابعَ شموعاً
في هَزِيعِ المبنى
وإلهُ الموتِ يرشَقُ ببصرهِ من رِتَاجةِ الجَبَلِ
عن قصيدةٍ حمراءٍ سائلةٍ في التحريرِ
ورأسٌ مُتفحمٌ من عصفِ اللظى
وسيقانٌ تقذفُ الأقدامَ في ساعةِ الحصاد
وجماجمٌ تحفرُها القنابلَ
وأخرياتٌ يأكلنَّ بؤبؤُ العينِ
تترصدُ البدلةُ السوداءُ خلفَ الجدارِ
إلى حُزمةِ الصبيانِ
وأكليلٌ منكوبٌ بالرمادِ
يُكافِحُ جَلْجَلَةَ الجياعِ بِرَصاصةٍ

ويحمي ماوراءَ الحواجزَ زِناةَ الليلِ
كالرغيفِ يَطوِي العِراقَ في الحقيبةِ الصفويّةِ

من قصيدة : غازٌ مسيِّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

يعدّ النصّ بنية جامعة كبرى ليس هناك أكبر منه، ومن خلال هذه المساحة النصية هناك من أطلق حكما بخطورة النصّ التجريبي وهناك من يدعمه، ومثل هذه الدعائم تمنحنا القدرة على إيجاد صيغة النصّ المقروء قبل التجريب وقبل أن نعتبره بنية كبرى.. فالنصّ له فضاء الرؤيا وتعدد الفضاءات تعني أنّ النصّ متعدد الحضور وواسع الانفتاح..

يبني الشاعر العراقي أحمد رافع نصّه الرؤيوي من خلال المشهد العيني الذي له الأثر في تحولات الرؤية ودمجها في الذات المتحولة، ويتوقف هذا الخلق على مساحة بغداد ومركزها ساحة التحرير، حيث انتفاضة العراق بدأت من هذه البقعة الصغيرة..

أوقدوا الأصابعَ شموعاً + في هَزِيعِ المبنى + وإلهُ الموتِ يرشَقُ ببصرِهِ من رِتَاجةِ الجَبَلِ + عن قصيدةٍ حمراءٍ سائلةٍ في التحريرِ + ورأسٌ مُتفحمٌ من عصفِ اللظى + وسيقانٌ تقذفُ الأقدامَ في ساعةِ الحصاد + وجماجمٌ تحفرُها القنابلَ + وأخرياتٌ يأكلنَّ بؤبؤَ العينِ

تشكل اللغة في نصية النصّ الشعري لدى الشاعر أحمد رافع سلسلة غير متناهية حيث تتأكد من خلالها المعاني، لذلك ومن خلال مشهد ساحة التحرير نلاحظ بأنّ الشاعر صاحب انقلاب في المعنى وهو يجسد تلك السلسلة اللغوية.. وإذا تطرّقنا إلى لغة الجملة الشعرية لدى الشاعر نلاحظ بأن الجملة جوهر الامتداد، لذلك فإن اللغة لديه جوهر الامتداد، بينما **العقل جوهر التفكر** (حسب ماقاله نعوم تشومسكي في كتابه فلسفة اللغة)ونستنتج من وراء ذلك بأن اللغة الإنتاجية من خلال سلسلتها الممتدة، هي لغة المعاني التي تمتدّ أيضا، وكلّ جملة تعتدي على جملة أخرى، وجملة بأثر جملة؛ لعكس الوقائع الجارية في بيئة الشاعر.. فالمنظور اللغوي لدى الشاعر أحمد رافع، هو منظور تعامدي اقتحم النصّ ليعكس مايدور في ساحة التحرير..

تترصدُ البدلةُ السوداءُ خلفَ الجدارِ
إلى حُزمةِ الصبيانِ
وأكليلٌ منكوبٌ بالرمادِ
يُكافِحُ جَلْجَلَةَ الجياعِ بِرَصاصةٍ
ويحمي ماوراءَ الحواجزَ زناةَ الليلِ
كالرغيفِ يَطوِي العِراقَ في الحقيبةِ الصفويّةِ

من قصيدة : غازٌ مسيّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

إنّ علاقة اللغة، علاقة ذات بلغتها، وذلك بسـبب تحررها من العوائق، فطالما يعنينا تحرر الذات، فتعنينا تحرر اللغة أيضـا، فتكون الذات مفتوحة نحو اللغة، وتكون اللغة أيضا متعلقة بالنصّ، لذلك تصبح اللغة نصية، أي عائدة إلى النصّ، طالما أن النصّ لغة الذات، فتبدأ ببراهين، وبرهانها اللغة التعبيرية المعكوسـة والمتعلقة بالذات العاملة :

علاقة الذات = علاقة لغوية

علاقة اللغة = علاقة نصية .. فيصبح لدينا :

علاقة الذات + العلاقة النصية = العلاقات اللغوية ...

يقول بوانكاري في كتاب معنى المعنى ((**علينا الانتفاع باللغة، التي شُـكلت بالضرورة من أفكار متصورة سلفا، وهذه الأفكار المقبولة في اللاوعي هي أخطر الأفكار**)).. لذلك ومن خلال النصّ المكتوب للشـاعر العراقي أحمد رافع نحصـل على القسم التصويري، وكذلك البنية التصورية ..

تترصدُ البدلةُ السوداءُ خلفَ الجدارِ = الصبيان + الجوعى .. وفي خيمتهم الرصاص والحواجز .. هذا المنظور التعددي أراد منه أن يكون الواقع وما خلف الجدران..

II

الرئةُ نيكوتينٌ لحميٌّ
والمقلُ تذرِفُ الدموعَ من المهدِ
نسخرُ من الغازِ ونلهو بالقنابلِ
ننشدُ ترانيمَ الليلِ

على أرجوحةِ القمرِ
والرَصاصُ يصل إلى المحطةِ عاقراً
يتيهُ بين آلافِ النجومِ
تخفقُ أجنحةُ الجمهورِ الطويلةُ
يذعِرُ الشغبُ من تأجيجِ الثُرابِ
وضجيجُ الأقدامِ كحوافرِ الخيلِ في الوغى
يختبئُ لصوصُ الدينِ
بين الحشائشِ الخضراءِ وأوراقِ الضفادعِ
يتسلق ألفُ اللهِ بحبلٍ مشبوهٍ
ويرقصُ على الهاءِ غجرياً
تغابى صمتُ الأسودِ بين الأشجارِ
وإنهيارُ الشلالِ على مستنقعٍ راكدٍ
قنبلةٌ صوتيةٌ أسمعِتَها ؟
هذي الشظايا والرماد
يتجهونَ في تقوّسٍ
إلى دماغٍ مُتحررٍ من الأوثانِ البشرية

من قصيدة : غازٌ مسيّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

إنّ الجنون والجنون الخلاق هما المتكلمان خارج اللغة العقلانية، لذلك ومن خلال المشهد الشعري التصويري نلاحظ أن الشاعر بحالة جنون مع اللغة التي نقلت لنا الحدث والحدث الشعري، فتساوت لديه التصورات ونقل الصورة بشكلها المخالف للواقع..

الرئةُ نيكوتينٌ لحميٌّ + والمقلُ تذرِفُ الدموعَ من المهدِ + نسخرُ من الغازِ ونلهو بالقنابلِ + ننشدُ ترانيمَ الليلِ + على أرجوحةِ القمرِ + والرَصاصُ يصل إلى المحطةِ عاقراً + يتيهُ بين آلافِ النجومِ + تخفقُ أجنحةُ الجمهورِ الطويلةُ + يذعِرُ الشغبُ من تأجيجِ الثُرابِ + وضجيجُ الأقدامِ كحوافرِ الخيلِ في الوغى

يميل الشاعر أحمد رافع، متفحصا الحدث البصري والحدث الذهني، حيث أن الحدث الذهني يكون طبائعيا ومتدربا من خلال محفظته الدائمة وما يجري أمام البصرية، له خصوصيته في الذهن التفكرية.. ومن خلال هذه التفحصات يكون

النصّ قد استنسخ المعاني والإشارات والرموز والجمل التركيبية؛ ويكون للباث مهمته في فحص الوظيفة التي يؤديها النص مع مجموعة من الاحتمالات العالقة في الذات العاملة..

ومن خلال الجمل الاستعارية نلاحظ أن الشاعر يميل إلى التشبيه لإيجاد بعض الصور الشعرية، ويطارد المعاني وتلك القذائف والرصاصات التي أدت إلى زحزحة الأوضاع وطقوس الشارع..

والرَصاصُ يصل إلى المحطةِ عاقراً = يتيه بين الجموع المتظاهرة، والتي نسبها إلى آلاف النجوم، هذا التشبيه الضمني جعل من الجملة صورة شعرية جزئية تناسب المعنى العام في النصّ الشعري، وهي مهمة من مهام الشاعر وهو يقودنا إلى أمثال وأحداث تؤدي إلى الموت الأكيد..

يختبئُ لصوصُ الدينِ + بين الحشائشِ الخضراءِ وأوراقِ الضفادعِ + يتسلق ألفُ اللهِ بحبلٍ مشبوهٍ + ويرقصُ على الهاءِ غجرياً + تغابى صمتُ الأسودِ بين الأشجارِ + وإنهيارُ الشلالِ على مستنقعٍ راكدٍ + قنبلةٌ صوتيةٌ أسمعِتَها؟ + هذي الشظايا والرماد + يتجهونَ في تقوّسٍ + إلى دماغٍ مُتحررٍ من الأوثانِ البشرية

يعلن الشاعر عن وثيقة بأماكن لصوص الدين، وكذلك يحدّد بعض الأماكن الأخرى كحالات استعارية تؤدي إلى التأويل والاستدلال:

مكان اللصوص = الحشائش الخضراء؛ نسبة إلى مدينة الخضراء الخاصة بالحكومة، طالما هناك حشائش خضراء، فإذن هناك ضفادع أيضا تعيش بين الحشائش وعلى المياه الراكدة، فهنا يوظف الشاعر أحمد رافع حالة الاستدلال.. ويعدد أدوات القتل، وعادة أدوات القتل من خصوصية الجلادين، فحالة التشبيه متطابقة تماما، وهو إثارة الشيء مكان الشيء الآخر، وتدعمنا نظرية الاستعارة بخصوصية التشبيه لدعم الصور الشعرية وإيجاد المخارج التأثرية لها..

إنّ مفهوم النصّ يقع على لغته القائمة، ولغة الشاعر لغة تعبيرية وكذلك يميل إلى اللغة التعيينية والتي من خصوصيتها بعض الرموز والإشارات وكذلك الكشف عن الدال والمدلول..

III

وراءُ أقنعةِ الغازِ
مدائنٌ منكوبةٌ وهديلٌ ميتٌ قُربَ النوافذِ

ودخانٌ يغتصبُ العيونُ
تصرخُ سائلةً
من بؤبؤٍ أحمرٍ أنهكهُ سوطُ الدخانُ!

من قصيدة : غازٌ مسيِّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

إنّ فعل المتخيل هو الذي يجري التغييرات على الأفكار المباشـــرة المنقولة من الواقع، أو تلك التي تدور في محفظة الذات باعتبار الذات، كائن يجاور عوالم من المعاني، ومنها العالم المرئي الذي تنقله إلى الواقع النصّـــي، حيث يعمل فعل المتخيل على أن يجعل الأفكار تتفق وتتواءم مع الموضـــوع، في طبيعة الحال هو نفس الموضـوع المطروح والذي تتعدد أسـبابه وتتفرع نصـوصـه، وكلّ نصّ يحمل موضـــوعا وذاتا مســـتقلة. باعتبار فعل المتخيل يتدخل في بعض الأحيان بشـــكل شمولي..

وراءُ أقنعةِ الغازِ + مدائنٌ منكوبةٌ وهديلٌ ميتٌ قُربَ النوافذِ + ودخانٌ يغتصـــبُ العيونُ + تصرخُ سائلةً + من بؤبؤٍ أحمرٍ أنهكهُ سوطُ الدخانُ!

كلّ جملة وظفها الشـــاعر، تعتبر لقطة لصـــورة جزئية، وكلّ جملة تمتد إلى جملة أخرى بواســـطة الفعل الذاتي، والذي له الفضـــل والكشـــف عن النظام اللغوي المطابق تماما للجمل الشعرية المتواصلة..

وسائقي "التُكتُك"
يجوبونَ بين مصاصي الدماءِ
يحملونَ نعوشَ الأمواتِ ومصابيحِ الحُريةِ
الغيومُ الثقيلةُ، أوراقُ الربيعِ
ترانيمُ الناسِ، حديثُ القمرِ بين النجومِ
رنةُ العصافيرِ، موسيقى الأمواجُ
ينشدونَ إلى تُكتُكٍ يحملُ على ظهرهِ العراق

من قصيدة : غازٌ مسيِّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

نبقى مع المدلول الأول، والقول المتأخر في النصّ الذي رسمه الشاعر أحمد رافع، حيث أن فعل الاختلاف من خلال الظاهرة التي حملها الشـــاعر تقودنا بداية مع الفعل المركزي وحركته بين جمل النصّ الشعري.

وســائقي "التُكتُك" + يجوبونَ بين مصــاصــيِ الدماءِ + يحملونَ نعوشَ الأمواتِ ومصـــابيحِ الحُريةِ + الغيومُ الثقيلةُ، أوراقُ الربيعِ + ترانيمُ الناسِ، حديثُ القمرِ بين النجومِ + رنةُ العصافيرِ، موسيقى الأمواجُ + ينشدونَ إلى تُكتُكٍ يحملُ على ظهرِهِ العراق

يعدد الشـاعر من خلال الأعداد القياسـية مركزية العمل بفعل القول المتأخر، فقد كان الـــ " تكتك " الحافلة المصـغرة هي المرصـودة وهي التي حملت العراق على ظهرها، وبما أن القول جاء متأخرا لكن له علاقة مع المدلول المتعين في العنونة، وهذا يقودنا إلى علاقة العنونة مع جســد النصّ وتفاصــيل المعاني والتي بعضــها ظهرت بوضوح تام، وبعضها اتخذ لغة الاختلاف كرصد أولي في التفسير والتأويل..

غازٌ مسيّلٌ للأرواحِ

I

أوقدوا الأصابعَ شموعاً
في هَزِيعِ المبنى
وإلهُ الموتِ يرشَقُ ببصرهِ من رِتَاجةِ الجَبَلِ
عن قصيدةٍ حمراءٍ سائلةٍ في التحريرِ
ورأسٌ مُتفحمٌ من عصفِ اللظى
وسيقانٌ تقذفُ الأقدامَ في ساعةِ الحصاد
وجماجمٌ تحفرُها القنابلَ
وأخرياتٌ يأكلنَّ بؤبؤَ العينِ
تترصدُ البدلةُ السوداءُ خلفَ الجدارِ
إلى حُزمةِ الصبيانِ
وأُكليلٌ منكوبٌ بالرمادِ
يُكافِحُ جَلْجَلَةَ الجياع بِرَصاصةٍ
ويحمي ماوراءَ الحواجزَ زِناةَ الليلِ
كالرغيفِ يَطوي العِراقَ في الحقيبةِ الصفويّةِ
شَقَّقَ ثوبَ بغدادَ،
قَصَّ جدائِلُهَا الطويلةَ
وأرخى الموتَ الثقيلُ على أكتافِها

II

الرئةُ نيكوتينٌ لحميٌّ
والمقلُ تذرِفُ الدموعَ من المهدِ
نسخرُ من الغازِ ونلهو بالقنابلِ
ننشدُ ترانيمَ الليلِ
على أرجوحةِ القمرِ
والرَصاصُ يصل إلى المحطةِ عاقراً
يتيهُ بين آلافِ النجومِ
تخفقُ أجنحةُ الجمهورِ الطويلةُ
يذعِرُ الشغبُ من تأجيجِ التُرابِ
وضجيجُ الأقدامِ كحوافرِ الخيلِ في الوغى
يختبئُ لصوصُ الدينِ
بين الحشائشِ الخضراءِ وأوراقِ الضفادعِ
يتسلق ألفُ اللهِ بحبلٍ مشبوهٍ
ويرقصُ على الهاءِ غجرياً
تغابى صمتُ الأسودِ بين الأشجارِ
وإنهيارُ الشلالِ على مستنقعٍ راكدٍ
قنبلةٌ صوتيةٌ أسمعِتَها ؟
هذي الشظايا والرماد
يتجهونَ في تقوّسٍ
إلى دماغٍ مُتحررٍ من الأوثانِ البشرية
إلى فمٍ يبصقُ على قساوسةِ الدين
إلى صدرٍ ينزفُ تحت الطابوق
إلى أسنانٍ لم تقضمْ الجوزَ في غروبِ الجبال

III

وراءُ أقنعةِ الغازِ
مدائنٌ منكوبةٌ وهديلٌ ميتٌ قُربَ النوافذِ
ودخانٌ يغتصبُ العيونُ
تصرخُ سائلةً
من بؤبؤٍ أحمرٍ أنهكهُ سوطُ الدخانُ!
وسعالٌ على الأرصفةِ
وحنجرةٌ على مشنقةِ الدخانِ
تكتبُ قصيدةَ الإختناقِ
وسنابلٌ تشتكي إلى ذِراعِ ميتٍ
وجثثٌ منتفخةٌ
مُعلقةٌ على أسيجةِ الجسورِ
ووقعُ الحواجزِ الكونكريتيةِ
تأكيدُ رمزِ الموتِ
نلوّحُ بأيدينا كدمِ الغريقِ إلى لحظةِ الجرفِ
تُثيرُ القنابلُ ببسملةِ الله
تهتفُ العياراتُ الناريةُ بتكبيرةِ الله
يُهشمونَ الأضلعَ ويغلّفونَ السماءَ بالغازِ
تحتَ أسمِ الله
ثُم يخنقونَ عُنُقَ الله!

IIII

تُهلهلُ الثُكلى
إلى تابوتٍ يضيئُ في التحريرِ
تولولُ بين الجدرانِ عند شمسِ المغيبِ
تجثو لتَباريحِ الحياةِ
تغمغمُ في الشتاءِ
عن خيمةٍ محترقةٍ
وسائقي "التُكتُك"
يجوبونَ بين مصاصيِ الدماءِ
يحملونَ نعوشَ الأمواتِ ومصابيحِ الحُريةِ
الغيومُ الثقيلةُ، أوراقُ الربيعِ
ترانيمُ الناسِ، حديثُ القمرِ بين النجومِ
رنةُ العصافيرِ، موسيقى الأمواجُ
ينشدونَ إلى تُكتُكٍ يحملُ على ظهرهِ العراق

احمد رافع محمد علي

المعنى داخل النصّ

دلالية الاستعارات

في نصوص الشاعرة الفلسطينية أمل حسن

تنحصـر المعاني والتأويلات عادة في الداخل الكتابي، وبما أن الكتابة تشـكل نصّـا، لذلك يكون المعنى داخل النصّ، والنص جامع مع تفاعلاته النصـية من خلال المفاهيم المستقرة والمفاهيم الممتدة حسب سياق الجملة الشعرية ومدى استطالتها أو تقشفها اللغوي لكي تكون القوة الدافعة للمفاهيم؛ قوة نصّية.

ربما هناك مفردة واحدة تغير اتجاه الجملة الشعرية، لذلك يكون الترتيب النشاطي للنسق الذي يشير إلى النشاط والعلاقات والعناصر المتلاحمة في النصّ الشعري، ترتيبا بنيويا ووظيفيا، فالوظائف التي اعتمدت الهدم والبناء ثانية، تظهر من خلال فعل الإثارة، أو حركة فعل المتخيل، ولو افترضـنا أن للفعل التنشـيطي حركة واحدة، فسوف نتابع البنية اللغوية البنائية التي لها الأثر في نسيج النصّ الجامع (إذ نستطيع أن نسجل للدرس الأدبي احتفاء خاصا بالنصّ كبنية لغوية مستقلة لها عالمها الخاص وتكوينها المميز، وتركيزا عليه بوصـفه لغة منتظمة في نسـق من التراكيب. — ص 3 من المقدمة — د. وائل بركات — مفهومات في بنية النصّ).

مهما بلغت الانزياحات اللغوية في النصّ الحديث، فهناك بعض القياسـات اللغوية يلتزم بها الشـاعر، ولسـنا هنا أمام المعقول واللامعقول، بل أمام الالتزام اللغوي الفلسـفي وعبقرية هدم النصّ وخطوات البناء من جديد، وتأكيداتنا تذهب بين النصّ وقياس القول والقول الشـعري، إن كان من جهة القول المتقدم أو القول المتأخر، فإننا نجني السـنابل لتحويلها ولا نجني العروق؛ ومن خلال هذا المنظور نلاحظ قياس الكلمة (الأصـل) وقياس الجملة التي اتكأت على عدة كلمات لكي تقودنا إلى نشاط قولي جديد.

أبحر مع المجموعة الشعرية الأولى للشاعرة الفلسطينية أمل حسن، بالرغم من أنها مجموعة أولى ولكنها استطاعت أن تبني تجربة ذاتية – ذاتية، وأن تقتحم المتلقي بأسلوبها الشعري الموازي لحداثتها من جهة، والموازي للمختلف من جهة أخرى، لذلك ومن خلال المشهد الشعري الذي بنته الشاعرة الفلسطينية أمل حسن في نصوصها الحديثة بأنها شاركت بالفهم الجمعي من خلال البحث التأويلي والذي انسابت من خلاله الدلالات وتراكمت الرموز لكي تعطي للانتماء الذاتي موضوعيته المشتقة من المعاني.

حلمٌ مشرع الأجنحة

يضارع نسيمي بألوان طيفٍ

يشفّ الوجدَ

عن شغاف وترْ

يومض دون أسئلةٍ

بضحكته الطفولية

من قصيدة: حلم – ص 15 – بعد الحلم بلحظة – أمل حسن

ننطلق من دلالة النصّ كإطار موحد ولكن بعدة اتجاهات قرائية، ويبدو لنا من الوهلة الأولى الاختلاف اللغوي والتقارب الرمزي، حيث يشكلان السند الأوّل لدلالة النصّ كمنظور خارجي، ومن خلالهما نستطيع أن نتوقف عند الإشارات والدال والمدلول وكذلك الممكنات المعتمدة في النصّ الشعري الحديث.

حلمٌ مشرع الأجنحة + يضارع نسيمي بألوان طيفٍ + يشفّ الوجدَ + عن شغاف وترْ + يومض دون أسئلةٍ + بضحكته الطفولية

تفتتح الشاعرة الفلسطينية أمل حسن مجموعتها الشعرية بقصيدة (حلم)؛ وبما أنّ الحلم يقودنا إلى عدة دلالات، فقد رسمت من خلاله قناعة السائد في الذات الحقيقية، فهي باحثة في الرؤى قبل الرؤية، وباحثة في المقاربات قبل التباعدات، وباحثة في المنبهات قبل المساهمة في الكيفية.

الشــاعرة أمل، تقودنا إلى التأمل قبل نســيان الواقع، لذلك تزاوج الواقع مع فعل المتخيل (حلمٌ مشــرع الأجنحة)، فالأجنحة تبعث على الطيران، بينما الحلم مصداقية مؤثرة عند الإغفاءة الشعرية.

شهية الوَزر كالموت؛

يتبعها موت

فأيّ قلائد تكبح عصيانكَ في الريح ؟

أيّ الكواكب تحتمي في ديارك ؟

هو فلك..

في فزع ماعاد يكتبنا

يرشفنا.. بحرقة الوجع فينا

يُعيد السؤال إلى مداره ألف مرّةْ

أتلك خرافة تاريخٍ للحمأ؟

نرتمي فيه

كصكّ غفرانٍ

أم شتات تبعثر من وطن ؟!

فيه نغمس أسى الخليقة

الناشب في الظلال.

من قصيدة: وجع الأسئلة- ص 35 – بعد الحلم بلحظة – أمل حسن

من أهم الاستعارات التي تواجهنا هي التواصل التصويري وبناء الصورة الشعرية، وبما أن الذهنية حالة موضـوعية مشـتركة، ولكن تفكرات الشـاعرة لاتشـبه تفكير الآخرين، والاختلاف الذي يحصـل، اختلاف تأثيري، حيث يكون للفعل التخييلي الخاصــية من جهة الاســتعارات الديناميكية ومن جهة تكوين الرموز في العمليات الذهنية لتكون تكوينية وذات تمثيلات داخلية لحقائق ومؤثرات خارجية. (ولعلّ أشــدّ الاســتعارات تمثيلا هي الاســتعارات الديناميكية والتي تتميز بحركة تجعلها

متحولة متوالدة، أي تفضي إلى سلسلة أخرى من الصور التي تتوالى فتبعث كلّ منها في سابقتها تأثيرا عاطفيا يرفع درجة حرارة التعبير الشعورية، حتى يصل إلى مستوى؛ يلغى عملية الرقابة المنطقية الباردة التي تعترض طريق التشبيه وصيغ المجاز الأخرى. – ص 16 – الاستعارة في الدرس المعاصر – الدكتور عيد محمد شبايك).

شهية الوَزر كالموت؛ + يتبعها موت + فأيّ قلائد تكبح عصيانكَ في الريح ؟ + أيّ الكواكب تحتمي في ديارك ؟ + هو فلك.. + في فزع ماعاد يكتبنا + يرشفنا.. بحرقة الوجع فينا + يُعيد السؤال إلى مداره ألف مرّةْ + أتلك خرافة تاريخٍ للحمأ ؟ + نرتمي فيه + كصكّ غفرانٍ + أم شتات تبعثر من وطن ؟! + فيه نغمس أسى الخليقة + الناشب في الظلال.

بعض الاستعارات التي رسمتها الشاعرة أمل حسن في النصّ، هي تشبيهات واضحة، وبعضها تشبيهات ضمنية، وينتمي النصّ الحديث إلى التشبيهات الضمنية التي تتطابق تماما مع السياق النصّي، وهنا تغيب أدوات التشبيه ويظهر التصريح بالمعنى، بل تظهر المعاني المختفية أيضا؛ ولكن وفي نفس الوقت، لانستطيع أن نخنق الاستعارة بالفلسفة النصية، بل نفتحها على اللغة لكي لاتضيق المعاني من جهة ، ولا تنحصر بالمُشار إليه من جهة أخرى.

الجملة لدى الشاعرة أمل حسن، وإن كانت تعتمد الاستعارة (بواسطة التشبيه) ولكنها جملة تواصلية، والقبض عليها يتم من خلال الكلمات المركبة، فمفردات الموت، والقلائد والكواكب والفلك، كلها مفردات اعتمدت الاستعارة، والجملة الأولى كانت واضحة (شهية الوَزر كالموت) من ناحية التشبيه.

لقد وظفت الشاعرة بالإضافة إلى ذلك بعض الأفعال الحركية، ومنها الانتقالية والتموضعية، وقد احتلّ الفعل المضارع الخاصية الأولى الآنية، باعتباره بتطابق مع التفكر الآني خارج التفكر الماضوي، فالماضي ينساق ضمن سياق المعنى ويندمج في الجمل الشعرية ويصبح آنيا.

التفكيك وتفكيك الأصل

نميل إلى موجود الناطق والكاتب معا، لذلك موضوع المعنى، هو موضوع انكشاف الإنسان أمام نفسه، فالحالة التي نعنيها، حالة الكاتب بالذات، وموضوع تفكيك الذات، وهي تعني لنا الأصل، والحاملة للعوالم المُشار إليها، وكلما اقترب

عالم من الذات، كان تفكيكه اقرب من العوالم الأخرى، فالكتابة، ومنها الكتابة النصية، تعتبر الحدّ الفاصل بين الكاتب (الشاعر) وبين الموضوع المأخوذ من المعنى، ومن خلال هذا الاتجاه نتعرف على تفكيك الأصـــل، وتفكيك المواضـــيع التي اشتقت من المعاني لتكون تأويلات نافذة في النصّ الشعري الحديث.

روح للروح تسأل

جدوى هبوب.. تُسائل

خطوة بارقة دانية

فخذْ بكتاب العاصفة

بالجنّة بشّرْ

بسؤال الرجفة

فالنهر يمضي..

من قصيدة: مهجة للخصب – ص 64 - بعد الحلم بلحظة – أمل حسن

ليس الشاعر وحده في النصّ، فهناك محيط النصّ، وهناك مساحة النصّ، وهناك العلاقة الاتصـــالية بين (المتكلم) المتمثل بالقول والقول الشـــعري، وهناك الظاهري والقريب المباشـــر، حيث أنّ الرؤية تكون على احتكاك مع الأشـــياء، وهناك الأشـــياء الغائبة التي يعتمدها الشـــاعر في الخيال؛ ومع كلّ هذه الظروف، والتقنية النصـــية نلاحظ أن الشـــاعرة أمل حســـن تنفرد بالمنبهات والمتعلقات الذاتية، لأنها تشكل الأصل بالنسبة لها.

روح للروح تســـأل + جدوى هبوب.. تُســـائل + خطوة بارقة دانية + فخذْ بكتاب العاصفة + بالجنّة بشّرْ

بسؤال الرجفة + فالنهر يمضي..

هناك شـــيء آخر في هذه الروح، لذلك فقد اعتمدت الشـــاعرة أمل حســـن على التعددية، والشيء الآخر لايمضي كالنهر، ولكن عندما جعلت الأشياء ناطقة، فقد كانت عائدة إلى الجملة الأولى لتحفيزها وتنشـــيطها من جديد، دون أن تعتمد على أدوات تنشيط، بل اكتفت بفعل الإشارة عندما أشارت إلى الأشياء ومنها : الخطوة

(خطوة) الكتاب والعاصفة؛ الجنة والرجفة؛ وأخيرا النهر عندما كان هادئا، لذلك نحصــل على نقيض، بين الإشــارة إلى العاصــفة وعلاقتها بالكتاب، والإشــارة إلى الجنّة وعلاقتها بالرجفة، والإشارة إلى النهر وعلاقته (بالهدوء المغيب).

حدّق ملياً..

في خوائك الغزير؛ كلّما عبر

خواؤكَ الذي يغريك بالموت

وانضوِ دخيلاً على وجع العتبات الذي أورثتَ

تسكّع في ردهاتك الكفيفة

مساوماً المواسم بهوسكَ الرجولي

لاهياً.. مدّعيا نبوءة الغواية

متناسيا أنّكَ.. طاعن العزلة.. تجهش بالمتاهة

وابرِ حبالكَ كيفما يحلو لكَ..

محفوفاً؛ بإناقة الحيلة، في تبنّي الطيبة

لتقضم من البحر مايروّض الغنيمة لك!!

من قصيدة: مكاشفة — ص 86 - بعد الحلم بلحظة — أمل حسن

إن تجربة اللغة، تجربة حضـور اسـتثنائية من خلال النصّ المكتوب، لذلك يعرّي النصّ كلّ حدث قد يكون غير لائق، من خلال المعنى المضـــموم، والذي يظهر بشــكل بطيء، أما المعاني الظاهرة، فهي المعاني المباشــرة والتي تكون عادة سريعة، أي تصل إلى المتلقي دون تفكر أو تفكيك.

حدّق ملياً..+ في خوائك الغزير؛ كلّما عبر + خواؤكَ الذي يغريك بالموت + وانضـوِ دخيلاً على وجع العتبات الذي أورثتَ + تســكّع في ردهاتك الكفيفة + مســاوماً المواســم بهوســكَ الرجولي + لاهياً.. مدّعيا نبوءة الغواية + متناســيا أنّكَ.. طاعن العزلة.. تجهش بالمتاهة + وابرِ حبالكَ كيفما يحلو لكَ.. + محفوفاً؛ بإناقة الحيلة، في تبنّي الطيبة + لتقضم من البحر مايروّض الغنيمة لك!!

نتفق مع الشاعرة أمل حسن، وهي تمنحنا الفرصة كي ننظر إلى نصها من خلال شكله الداخلي، باعتبار أن المعاني داخلية- داخلية وضمن إطار النصّ الشعري، وتكون حركة الدال وعلاقته بالمدلول حركة داخلية، أي يتجاوز الشكل الخارجي للنصّ، وذلك لأن النصّ يبدأ بشكل صوتي، وله أصغر وحدة لغوية يبدأ (كأننا أمام مدخل للنصّ) لكي تثير العلاقات النصية من جهة، وتثير المعاني المختفية من جهة أخرى، فقد ربطت بعض أفعال الكلام (حدّقْ) من أفعال الأمر، وهو يعود إلى المخاطب، ربطته مع الأفعال الحركية والأفعال الانتقالية والأفعال التموضعية، لتكون ناصية النصّ الشعري بمعاني مفتوحة، وبمعاني دالة أيضا، حيث يكون فعل الدلالة قد استعمر النصّ الشعري.

حدّق ملياً.. = فعل من أفعال الكلام الدال على المخاطب، وفي نفس الوقت هناك أفعال حركية مثلا الفعل : عبر، فماذا بعد العبور، وبما أن الفعل يعتمد الحركة، إذن دلالته حركية، وهو من أفعال الحركة الانتقالية، حيث يتم العبور من وإلى، وفيما بعد العبور هناك استقرار. وكذلك الأفعال : يغري، انضو (فعل من أفعال الكلام) نلاحظ مع الفعل الحركي عادت بنا الشاعرة لدمجه مع فعل الكلام. تسكّع وعلاقته مع الأفعال الأخرى ومنها : تجهش والفعل يحلو، والذي يعتبر من الأفعال التموضعية الدالة على الذوق.

إن المعاني الدالة من خلال كلّ جملة شعرية، تعتبر معاني ارتباطية، أي جميع الجمل امتدت على بعضها لنحصل على نصّ مسكون بلغة مختلفة.

مكاشفة

حدّقْ مليّا..

في خوائكَ الغزيرْ؛ كلّما عبر

خواؤكَ الذي يغريكَ بالموت

وانضوِ دخيلاً على وجعِ العتباتِ الذي أورثتَ

تسكّع في ردهاتكَ الكفيفةِ

مساوماً المواسم بهوسكَ الرجولي

لاهياً.. مدّعيا نبوّةَ الغوايةِ

متناسيا أنك.. طاعنَ العزلةِ.. تجهشُ بالمتاهة

وابرِ؛ حبالكَ كيفما يحلو لكَ..

محفوفاً بأناقةِ الحيلةِ، في تبنّي الطيبةِ

لتقضمَ من البحرِ ما يروّضُ الغنيمةَ لك!!؛

تسربل من شاهقِ الإِرتماء..

لتنوسَ بالطيش باهتاً عارياً

تزاور نواقيسَ الخديعةِ

لبضعِ موجاتٍ مهتاجةٍ؛ تشطر روحكَ أكثر!

غضغضْ ارتخاءكَ بنافذتكَ المشبوهة

وانبش ذاكرةَ بيارقكَ المُفرطة بالمخيّلةِ

صوبَ خاتمة الحصاد/ النزيف

- مهلا -

حدّق

ولا تنسَ

أنّكَ مـــتَّ !.

تقنيات الأنا بين الوعي واللاوعي
في نصوص الشاعرة الفلسطينية
منى العاصي

يُبحر الشـــاعر عادة من خلال الذات المتحولة والتي تصــبح ذاتا نصــية خارج الوعي، لذلك صــنفوها بالذات الشــاعرة، فالتحفظ اللغوي في النصّ الشــعري الحديث من المكونات الأسـاسـية التي تعتمد الانزياحات والاختلافات؛ لذلك وفي غمرة الوعي واللاوعي، فالنصّ يمتلك ذاته، وهو لايفسـر توافقه في الشـأن الثقافي مع الأنا الفاعلة في النصّ.. فالتجربة الحياتية والتجربة الحســية وبالتالي التجربة الشـعرية، كلها عناصـر تشـكل عناوين دالة من خلال الممارسـة النصـية وكيفية التعامل مع النصّ الشــعري ليمتلك تلك المخاتلات الفنية والتي يعجز عنها الآخر مهما حاول الدخول إلى القصائدية..

نتطرق إلى الجسد الغريب في الذات، وهو الجسد العائد لذاته، فالجسد القصائدي يحوي الذات لذاته من خلال عنصــر التصــورات الذاتية، لذلك كلّ ممارس للنصّ لايحمل خزائن من ذاته (التصـورات) يبتعد عن ظواهر التحويل النصّـي؛ وكذلك عنصــر الخيال الذي يؤســس الذات لذاتها، لتظهر الأنا كتجربة حســية داخلية بالتخيل والتخييل أثناء التطورات التحويلية من النصّ إلى الذات، ومن الذات مرة أخرى إلى النصّ..

عندما يكون ينتمي الشــاعر في حياة مألوفة، يختلف عندما ينتمي إلى اللامألوف، فالحياة العادية هي مألوفة لكلّ شــخص مهما كانت درجات تواجده في الحياة اليومية، بينما في الشـعرية هناك مكونات حياتية مختلفة تماما ينتمي الشـاعر إليها بحكم منظوره اللامألوف والعيش ماوراء الواقع.. ومن خلال هذا العـالم الجديـد واختراقه من قبل الذات المألوفة من الطبيعي ســوف تجد طبيعة جديدة، فهي المؤســس الأول والذهاب نحو التفرد الذاتي لكي تعوم بعالمها الخاص وتبتعد عن

الوعي المألوف وتكون ذاتا معتمدة على اللاوعي وكيفية الانتماء إلى العجائبية وتنفرد كملكة متخيلة تتجه نحو النصّ الشـعري دون الاعتماد أو طرق أبواب ذوات الآخرين، فتكون حقيقة فاعلة تبني جسور التواصل العلائقية..

وبما أنّنا مع الشاعرة الفلسطينية منى العاصي، فسوف نكون مع مسلك مهم ضمن مسالك عديدة في اتجاهات النصّ الشعري الحديث، وذلك بما تخبرنا به نصوص الشاعرة منى العاصي؛ وهي تقود المتلقي مع المعاني المتفردة لكي تثبت حضورها الفعال في النصّ والنصية..

لذلك سنطرق باب : جدلية الصورة التصورية

إذا امتلك الشـاعر الخيال والذات غير المألوفة، امتلك الإدراك الاستعاري والتصوري في تشييد النصّ الشعري بميزته الجديدة، ولكن هذه الاتجاهات ليست غريبة على الشـعراء، فالقدرة التصـويرية للذات تختلف من شـاعر إلى آخر، ومن صورة شعرية حادة إلى صورة تقليدية لاتفي بغرض الإبداع..

ما من جدار

في الجوار .

ما من شيء سوى

غياب يهز الوقت

ما الوقت؟

إذ تعرف العتمة

عن ظهر قلب ظلماتها

وتناور

من قصيدة : ما لا يزال ينعتق – منى العاصي

ترى الشـاعرة الجدار في الذات، تراه واقفا، وتراه في العين غائبا، ليس موضوعنا رؤية الجدار، ولكن لكي أدخل إلى دفتراللاوعي الذاتي من خلال تشـييد النصّ؛ حيث أنّ الرؤية من مهام التشـييد الذاتي وتقبله كمهمة خيالية تبحر الذات من خلالها وكذلك البصرية وعلاقتها مع الذات والتقديرات التي ترسمها..

ما من جدار + في الجوار . + ما من شيء سوى + غياب يهز الوقت + ما الوقت ؟ + إذ تعرف العتمة + عن ظهر قلب ظلماتها + وتناور

تميل الشاعرة إلى المتغير والمختلف، فالمتغير منظور أولي بتغيير الأشياء والرجوع إليه ثانية، والاختلاف، ماتقدمه الشـــاعرة من اختلافات لغوية لإيجاد وقفاتها في النصـية وبعض المخاتلات التي تؤدي إلى صـفحة التضـمين للمعاني، حيث تؤدي المهمة نحو التأويل ومن ثم الاسـتدلال؛ فعندما نفت تواجد الجدار، بينما يشـكل الجدار حالة مادية منظورة بالبصر والبصرية، في نفس الوقت نفت الأشياء أيضا، وكلها تنتمي إلى المادة، بينما ذهبت إلى الوقت أي الحالة الزمنية، فاستدعت اللغة الإبلاغية لتبلغنا عن : العتمة، القلب والتناور، فخرجت الشاعرة مع الزمنية لتنتمي إلى المكان أيضا.. ومن هنا أخذت تعالج وقفاتها النصية من خلال الأشكال الدلالية المرصـودة.. فكانت الشـاعرة الحاكي: الفونوغراف " phonograph " بينما جذبت المتلقي كمحكي ضمن الشواهد التي أوجدتها في بديل للمتلقي...

ما الغفلة ؟

إذ ينزل حزن مدلل

على درج البال

لا يقول شيئا

غير أن زهرته تشق مع أصولها

سياج القلب

لم يقطفها من قال

سأعود

من قصيدة : ما لا يزال ينعتق – منى العاصي

عندما ندخل إلى المنظورالذاتي، فالذات تصحح محيطها قبل كلّ شيء، وهي التي تعكس غرائزها محاولة الاندماج مع التصـورات العائمة لكي تبني نسـيجا جديدا في النصّ المقروء، وفيما بعد يطرح الشاعر ذاته كتصور تصنيفي وهي تجمع من حولها

الجماليات والمعاني وتتدخل في الإدراك الحسي باعتبارها ذات مصححة لها أنماطا دلالية في النصّ المكتوب..

ما الغفلة ؟ + **إذ ينزل حزن مدلل** + **على درج البال** + **لا يقول شيئًا** + **غير أن زهرته تشق مع أصولها** + **سياج القلب** + **لم يقطفها من قال** + **سأعود**

ليس تعريفا للغفلة وما تطرحه الشـاعرة منى العاصـي وإنما هناك قطعة من الظنّ خارج الذات (كما أكد حول ذلك ديكارت)، فالشـاعرة تميل إلى الديكارتية أكثر وهي مع الزمنية وتعدادها، لذلك يظهر نزوع الأنا حتى في مضـامين الجمل المتواصلة والتي ترتبط معانيها باللاوعي التأسيسي في الذات، وبالتالي نكون مع مرجعية الأنا الظاهرة في معظم نصوصها الشعرية والتي اعتمدت على التشكيل الخطابي..

(إذ ينزل حزن مدلل)، من خلال هذه الجملة الامتدادية؛ فالحزن يلازم الأنا، ونزوله (على درج البال)، فالفطنة هنا، فطنة ظنية بأن الحزن يرافق البال وله اشتغالاته التي تعني الحزن أيضا.. وهنا لاننسى أصل القول الذاتي وأصل القول الشعري والرجوع إلى الحالة الرؤيوية للنصّ؛ إذ تكون بمفهومها الحداثي أي بمفهوم أسـتطيقي، ومن خلال هذا المفهوم نكون في منطقة الوعي الجمالي في نصـوص الشاعرة الفلسطينية منى العاصي...

جدلية الصورة التصورية

ليس هناك أشـباع في التصـورات التي تنتاب الذات العاملة، ففي كلّ لحظة تأملية تحضـر التصـورات والتصـاوير بمسـاحتيها الواسـعتين، ولكن عملية تكثيف تلك الصور هي التي تأخذ صيغتها النوعية وترسلها إلى أسلوب دهشوي من طراز خاص؛ فالشعرية تحضر عادة، ولكن مايهمنا هو الثقل الشعري في النصّ وبنيته التراسلية مع بقية النصوص الأخرى والتي عادة تحضر تحت مسمى واحد (العنونة)..

جدلية الصورة الشعرية من خلال التصورات والاستعارات، يظهر بها التبيّن الفعال كعنصـر مسـاعد للقول الشـعري، بينما من جهة أخرى (طالما نحن مع المسـلك الديكارتي) تظهر الفطنة الظنية لدعم القدرة الذاتية وعدم تبعثرها، فالتفكر الذاتي تفكرات ظنية نحو التأسـيس قبل الهدم، فالصـورة الشـعرية التي من أسـسـها التصورات، لذلك فالتصورات تصحح ذاتها ولا تهدمها، إذن نحن في منطقة جدلية للصور المتعاقبة في نصوص الشاعرة الفلسطينية منى العاصي..

البرق الذي يلتمع في عيني
غيابك
الفراشات التي تغادر
جسدي

@

لا إخوة لاسمك
ملأت البئر
بدمهم
ولاحقت غيابك
وما وجدت قميصي
لأنفض عنه
أصابعي

من قصيدة : رصاصٌ حيّ - منى العاصي

يظهر التبين القصـــدي من خلال القول والقول الشـــعري، ويتعلق بجدل الأنا وعفويتها الشاعرية كإحدى تقنيات النصّ، ، حيث تشكل عنصرا فعالا من عناصر النصّ الشـــعري، لذلك تتوجه نحو العنصـــر الجمالي وترفض القبح، بل لاتتأثر به باعتبارها بينة دالة تعوم بين النصوص في حالة الخلق الشعري..

البرق الذي يلتمع في عيني + **غيابك** + **الفراشات التي تغادر** + **جسدي**

لا أخوة لاسمك + **ملأت البئر** + **بدمهم** + **ولاحقت غيابك** + **وما وجدت قميصي** + **لأنفض عنه** + **أصابعي**

من خلال هذه الجمل الشــعرية قد يتبين المعنى المخفي بحكم الوعي الذاتي للشاعرة، لذلك فإن الفطنة تشكل جزءا من المعنى السائد، فتتبين القصدية في النصّ، فالبرق الذي يلتمع في عينيها، وكذلك الغياب، زائدا براءة الجســد؛ كلها معاني بينت القول الشــعري من خلال الوعي الجمالي، وبينما نحن في منطقة التبيّن القصدي، تنقلنا الشاعرة منى العاصي إلى موضوع الاستعارة وتأخذ من قصة النبي يوســف (ع) وحكاية البئر، كنصّ منفصـــل عن النصــوص الأخرى، فقد استعارت القصة من القرآن الكريم.. المهمة التي واجهتها الشاعرة منى العاصي؛

قيمة المعنى لتدخل بحوار ذاتي بين النبي يوسـف، وبين لغة الأنا التي سـخرتها، ونسبت القميص لها بالذات، وكلها لغة استعارية إبلاغية لمواجهة الرؤية الخارجية من خلال تصوراتها للبئر وتصوراتها في نسج الصورة الشعرية من خلال المقطع المرسوم أمام المتلقي..

كنا قتيلين
قبل أن نرتطم
بنافذة الغياب.

@

أمسّد جناح الليل
لتنام فيك طيور الغياب
كيف يغفو المصاب
بكل هذا النور

من قصيدة : رصاصٌ حيّ - منى العاصي

ترتبط الصـورة في جدليتها عندما تُثار الأسـئلة، وهي نتيجة من نتائج الخيال المحصـور باللاوعي، فتحرير الذات يتم بشـكل انفرادي، بينما التصـوير الخارجي المتواجد في الطبيعة يعتبر حالة مظلمة أمام اللاوعي الذاتي، فتكون الذات محصورة بخيالها في تشييد الصور ، فالواقع المحسوس تتجاوزه الذات لتبدأ بواقعها الخاص بخطوات أولى حول تجربة الشاعر وتراكيب الصورة الكمية والكيفية..

كنا قتيلين + **قبل أن نرتطم** + **بنافذة الغياب.**

أمسّـد جناح الليل + **لتنام فيك طيور الغياب** + **كيف يغفو المصـاب** + **بكل هذا النور**

يرتبط المتبيّن كدلالة في الرموز التوظيفية؛ حيث ترسـم منطوقا مناسـبا في القول الشعري المكتوب، والمشهد التقطيعي لدى الشاعرة منى العاصي، عبارة عن صورة مسـتقلة تمتد مع الصـور الأخرى، وهي توظف الممكنات المتابينة لتتوحد ضـمن المتبيّن ومنظوره الشـعري.. فقد أشـارت الشـاعرة في الصـورة الأولى إلى القتل بعددية، وأشـارت إلى النافذة والتي تؤدي إلى الغياب؛ هذه الخاصـية مثلت وحدة

المتبيّن وحركته المتوزعة على عدة أماكن، ومنها مكان القتل، ومكان الارتطام ومكان الغياب، ولكن الشـاعرة تشـير إلى هذه الأماكن من خلال الإيحاء وليس بشكلها التوضيحي، مما تلبسها بثقل شعري في المقطع النصّي.. بينما في المقطع الثاني تبين المتبيّن من خلال الممكنات التي عامت حولها، وقد رمزت إلى الليل ورسمت له أجنحة، ورمزت إلى الطيور وأعطتها صفة الغياب، وتوالت مع مصابها كحالة للمتبيّن الذي قصدته في التصوير القريب من صورتها الشعرية..

نثرت بذور الخراب في قبو أبي

ورفعت طرف ثوبي مرة

فأنجبت عشر نساء

من ضلعي.

جَهلت الظلال كلها

فاستعنت بأمي

كي لا تتوه الجهات

لي تسعة من الأبواب قالت

وماكنت بيتاً لأمسح غبار المفاتيح

كنت أغادر اسمي ببلاغة النحاة

أسمع صوت خطوات

فوق جسدي

كأني دليل المرارة ونشيدها

كأنني منى العاصي

من قصيدة : وجعٌ مستعار – منى العاصي

لقد اندفعت الأنا الداخلية حسب ماتحمله الشاعرة من آراء ومعتقدات وثقافة آنية، لكي تتجه نحو النصّ الشعري، وهي بطاقية اللامحدود، فهي تفسيرات وأسباب كافية مرسومة في الذهنية من خلال صورها المعلقة بها، حيث أدت مهمتها

بعلاقات بين الأنا التي خصــت الذات وعكســتها في النصّ، وبين الســمات التي ربطت الأنا بالبعد التصويري في اللغة ..

نثرت بذور الخراب في قبو أبي + ورفعت طرف ثوبي مرة + فأنجبت عشـر نسـاء + من ضلعي.

جَهلت الظلال كلها + فاسـتعنت بأمي + كي لا تتوه الجهات + لي تسـعة من الأبواب قالت + وماكنت بيتاً لأمسـح غبار المفاتيح + كنت أغادر اسـمي ببلاغة النحاة + أسـمع صـوت خطوات + فوق جسـدي + كأني دليل المرارة ونشـيدها + كأنني منى العاصي

عنصر التبيّن للأنا دمجته الشاعرة منى العاصي من خلال الضمائر المتصلة، فهي لن تجعله مستقلا وذلك لعلاقاته مع العناصر الأخرى، ومنها : المحسوس وحركته الداخلية، والمتخيل بمســاحته الخيالية، والاســتدلال من خلال تكثيف الجمل الدالة على بعضها.. هذه العلاقات لها مدلولها بداية من أول وحدة إشارية تشير من خلالها في جملة النصّ الأول.. حيث البناء العلائقي مع المعاني والتأويلات اعتمد على صــيغ من المفاهيم المتواصــلة؛ فالمفهوم الأول الذي اعتمدته الشــاعرة من خلال النصّ نســبة التكاثر بين الرجل والمرأة، وانتماء هذا التكاثر للرجل بالدرجة الأولى، فهو الذي يعتني بالإنجاب ونســبته إلى ضــلوعه.. بينما تقودنا الشــاعرة في النصّ الآخر نحو المرأة متمثلة بأمها وفي النهاية تبين حالة الاســتدلال المنســوبة لاســمها بالذات (كأنني منى العاصــي)، فعنصــر التبيّن هو الذي اشــتغل بالحالة الاســتدلالية بين الجمل الشــعرية المتواصــلة، ومن خلال هذا المفهوم كونت علاقات مع المفهوم الأوّل، ونســتطيع القول هناك نصــان مندمجان مع بعضــهما لاتفصـل بينهما سـوى المعاني، ومن ناحية التشـكيل فقد فصلت النصّ الأول عن الثاني بواســطة النقطة والتي دلت إلى الوقوف ولو لحظة لكي نقرأ مايحوي النصّ الثاني..

إنّ التبيّن الحسي في نصوص الشاعرة الفلسطينية منى العاصي، نرفقه بتبيّن الأنا، حيث العلاقة القائمة، علاقة تجربة حســية في الشــأن الكتابي، ومن خلال هذا المنظور استطاعت الشـاعرة أن توصـلنا إلى بعض التقنيات الكتابية والتي شـملت المعاني والتأويلات أيضـا؛ وخصـوصـا أنها توجه خصـوصـية الصـيرورات بشـكل تأويلي، لتنتقل من حالات لاواعية إلى حالات الوعي، وما الوعي الجمالي إلا برهنة واضحة في نصوصها المعتمدة.

نصوص الشاعرة الفلسطينية منى العاصي

ما لا يزال ينعتق

ما من جدار

في الجوار .

ما من شيء سوى

غياب يهز الوقت

ما الوقت ؟

إذ تعرف العتمة

عن ظهر قلب ظلماتها

وتناور

ما الغفلة ؟

إذ ينزل حزن مدلل

على درج البال

لا يقول شيئا

غير أن زهرته تشق مع أصولها

سياج القلب

لم يقطفها من قال

سأعود

ما الصمت ؟

فصيح اليد في قبضة الغياب

ما اليد سوى غيوم سوداء تدني

أحد قال أحبك

منذ سنين

أحد يحيك أخيلة

ويتبع الصدى

رصاصٌ حيّ

البرق الذي يلتمع في عيني
غيابك
الفراشات التي تغادر
جسدي

@

لا أخوة لاسمك
ملأت البئر
بدمهم
ولاحقت غيابك
وما وجدت قميصي
لأنفض عنه
أصابعي

@

سرقني الغياب يا عنب
حتى دُقَّ عظم عظمي
سرقني
ولم تمتلئ هذي الجرار
سوى بالهبوب

@

كنا قتيلين
قبل أن نرتطم
بنافذة الغياب.

@

ترفّق يا سليل المسافة
وأنت تربيّ الغياب
أمسّد جناح الليل
لتنام فيك طيور الغياب
كيف يغفو المصاب
بكل هذا النور

@

كلاهما غياب
فكيف يُطْفِئُ الغياب
غيابا
وتسقط
كل هذه الجثث.

@

ناقص قلبي الآن
وأنت
تفصّل هذا الغياب
حصاراً للفصول
كيف أعدّك
وأصابعي قليلة.

@

النبيذ
مغشوش
هذه الليلة
بدم غيابك

@

على حرف هذا الجسد
يااااااا للتيه
سأمضي لهذا النصل الذي لا أعرف سواه
فالنار شبهة

@

يمر غيابك
على مصابيح المدينة
فيضيء قلبي بالمسافة

@

على باب غيابك
أتبادل الأنخاب
مع موتي

@

لو أنني أعرف
كيف يثمر دمي
خلف خطى غيابك
قلوباً ؟

@

أيها الكون الموحش
كغبار
أنا حيث يغفل القلب
عن قلبه
أنا في غيابه

وجعٌ مستعار

نثرت بذور الخراب في قبو أبي

ورفعت طرف ثوبي مرة

فأنجبت عشر نساء

من ضلعي.

جَهلت الظلال كلها

فاستعنت بأمي

كي لا تتوه الجهات

لي تسعة من الأبواب قالت

وماكنت بيتاً لأمسح غبار المفاتيح

كنت أغادر اسمي ببلاغة النحاة

أسمع صوت خطوات

فوق جسدي

كأني دليل المرارة ونشيدها

كأنني منى العاصي.

حركة المتخيل التواصلي
في قصيدة إعلان متأخر
للشاعر العراقي مهدي سهم الربيعي

لاتلتزم الشعرية بجنس أدبي واحد، لذلك فقد قسموها إلى : شعرية المسرح وشعرية القصة أو الرواية، والشعرية المخصصة للشعر، ومن خلال هذا المنظور ونحن مع قصيدة النثر، نرى أنّ حركة المتخيل تقودنا إلى الشعرية؛ وهي الفعل الأساسي في اندفاع النصّ وإنتاجه بأكبر قدر ممكن من الثقل الشعري، وما بناء العلاقات في النصّ الواحد إلا من خلال حركة فعل المتخيل والذي له الأولوية باتجاهات النصّ الشعري.

إن المتخيل مصدر من مصادر تكتل الرموز، لذلك لايكتفي بتبديل الأشياء أو إيجاد بعض الأشياء البديلة، بل أنه الداعم الكبير للعبارات والجمل الشعرية، وهو متلبس في الذات الحقيقية، يدير اتجاهاتها ويؤثر على عملها من خلال التحولات..

نبحر مع الشاعر العراقي مهدي سهم الربيعي، والذي كتب العديد من النتاجات القصائدية والذي أعتبره فعلا متحوّلا من أفعال الخيال في التقصي والبحث عن الجديد دائما، ويتجاوز التقليد الكتابي، وهو الخاصية التي تجعل الآخر ينتبه على مايقدمه هذا الشاعر.

وفي قصيدة (إعلان متأخر) نلاحظ أن العنونة التي اختارها الشاعر ذات علاقة بيئية بالجملة المكتوبة وبين مايدور في بيئته، لذلك لن يلتبس العنوان إلا بصيغة ترابطية بينه وبين الجسد النصّي، والذي جعل منه حاضراً في الحياة التي يعيشها؛ وفي كلّ لحظة من لحظات التواصل، يرسم للآخر الأطر الذاتية، ويخرج عن المألوف.

سيموطيقيا يشغل العنوان درجة عليا لأنّه جملة اسمية، فعندما قال: إعلان آخر؛ إذن هناك عدة إعلانات نطقت قبل هذا الإعلان، وشكل دلالة توجيهية جديدة، حيث أنه تجاوز الإعلانات الماضية، وعكس إعلانه الجديد، على جسد لنصّ ذي علاقة بالزمن العام، ومن هنا تجاوز الشاعر زمنيته الخاصة.

عالمٌ يختفي وراءَ الطمأنينة

الحريةُ فلكٌ دائر

في محورِ المستحيل

نمتلكها في الدكنةِ الفائضة

في لجِ بحارٍ مجهولة

لفظٌ سائب

يتبخرُ على الشفاه

مأساةٌ موسومةٌ على جدران العدم

من شرفاتِ الحرية أعلن

العالمُ يبدأ...وينتهي بلحظة

من قصيدة: إعلان آخر – مهدي سهم الربيعي

إنّ حركة المتخيل تقودنا إلى اتجاهات عديدة، ومنها الرمزية والتأويل وكذلك البيانات الناتجة عن العلاقات والتي ليست فقط العلاقة بين الدال والمدلول، وإنما العلاقة بين المفردات المتجانسة مع بعضها والعلاقات المتواصلة بين الجمل الشعرية، وهي نتيجة من نتائج حركة فعل المتخيل، والذي يشغل مساحة كبيرة في النصّ الشعري الحديث.

عالمٌ يختفي وراءَ الطمأنينة + الحريةُ فلكٌ دائر + في محورِ المستحيل + نمتلكها في الدكنةِ الفائضة + في لجِ بحارٍ مجهولة + لفظٌ سائب + يتبخرُ على الشفاه + مأساةٌ موسومةٌ على جدران العدم + من شرفاتِ الحرية أعلن + العالمُ يبدأ...وينتهي بلحظة

نلاحظ في كلّ (مقطع) هناك فعل مركزي يظهر من خلال الجملة الأولى، ويكون للفعل الحركة والتأثير على بقية الجمل المندمجة في المقطع وتكون بقية الجمل متآخية في المعنى مثلا :

يختفي = عالم يختفي.. أو يختفي عالم.. ونبدأ بمقطع آخر مع فعل جديد : نمتلك ويتبخر؛ والفعلان يبدأأن وينتهيان بنقطة، فعملية الامتلاك تنتهي بامتلاك الشيء، وعملية التبخر تنصهر في الفضاء.. هذه الأفعال ظهرت كمحرك رئيسي في الجمل الشعرية التي رسمها الشاعر مهدي سهم الربيعي.

من الضروري جدا أن تشير المقاطع إلى طبيعتها الرمزية، وهي نتيجة من نتائج حركة فعل المتخيل؛ ولم يختفِ التأويل في الجمل الظاهرة، بل كان مسيّراً وملائما مع بعض المفردات

المركبة، فالطمأنينة مع الحرية؛ والفلك مع المستحيل؛ هذه الخصوصية الشاعرية التي ظهرت من خلال الأنســـاق، تعتبر إحدى وســـائل التواصـــل من خلال الخيال والممكنات العالقة بالذات العاملة، والتي من الممكن جداً أن تكون الذات الحركية أيضاً، لأنّها كانت متوازية مع أفعال الحركة الانتقالية والتي لها نظامها الفنّي في كلّ جملة كتبها الشاعر، مما جعلنا أمام الإنتاج والتلقي.

الأرضُ نهرٍ جارٍ

تفرعت منهُ ألفُ ساقية

وأنا نهرٌ سدت دوني المنافذ

هجرني المطر

لحظاتٌ تشنقُ نفسها بعبث

انفعالاتٌ متوالدة

تستفزني الغيبوبة

تطمسُ في النفس

تثيرُ جواً سحرياً

ملغوماً بشَقاء العالم الذي أُحب

من قصيدة: إعلان آخر – مهدي سهم الربيعي

لايمكننا الإمســـاك بالمتخيل من خلال جملة، ولكن من الممكن جدا ملاحظة تواصـــله في الجمل التأســـيســـية والتي يكون للخيال إحدى نتائجه المرســـومة، ومن هنا نكون خارج المحدود، فاللامحدود يمنحنا مساحة واسعة للتواصل النصّي، ويتجاوز المألوف ويبقى معانقا للامألوف في المنظور النصّي.

أما من ناحية القبض على المعاني فأقرب وســـيلة نلاحظها من خلال حركة الأفعال من جهة وحركة الرموز وتبديل الأشياء أو نقل الأشياء بمفردات متجانسة من جهة أخرى.

الأرضُ نهرٍ جارٍ + تفرعت منهُ ألفُ ســـاقية + وأنا نهرٌ ســـدت دوني المنافذ + هجرني المطر + لحظاتٌ تشنقُ نفسها بعبث + انفعالاتٌ متوالدة + تستفزني الغيبوبة + تطمسُ في النفس + تثيرُ جواً سحرياً + ملغوماً بشَقاء العالم الذي أُحب

التقط الشاعر مهدي سهم الربيعي الأشياء الموجودة، وهي تلك الأشياء التي تكلم عنها هايدجر؛ وهو الانتقال من فكرة الوعي ومقولاته إلى الاهتمام بفكرة الوجود وقدراته. ومن خلال هذه الأفكار نلاحظ أن الشاعر استخدم حالات من التشبيه، وهو الوجود للمكان من حوله، فقد وظّف مفردات تواصلية: الأرض والنهر والساقية والمنافذ... معظم هذه المفردات قد أشار لها الشاعر، واستطاع أن يعمل منها جملا شعرية تخالف المنطوق المباشر، فقد شبه الأرض بالنهر الجاري، أي أنّه الدوران، وتفرعت منه الأوطان، وكذلك شبه نفسه بالنهر، فأعطى الجملة الموازية لجملة الأرض؛ فهذه الأشياء هي بعيدة عن التملك، فقد استعارها الشاعر من خلال المخيلة وأحضرها إلى الجمل الشعرية، وهي من أشياء الطبيعة، ولكن انتقال الشاعر من الطبيعة إلى الحالة النفسية، جعلت منه ذا ترتيب جديد لكي يخرج من العلاقات القديمة ويتجه نحو علاقات جديدة (يتضح معنى التفكير عندما يوجد الفرد بموقف جديد بالنسبة له. أي أنّ الموقف لم يسبق أن مرّ به الفرد في خبرته. "[1] ").

أرغبُ في البكاء

عندَ عتبة الأرض

كبكائي أمام لوحة روبنز

اختلطت فيها

حركة الإنسان والنهر والشجر

مرصودةٌ في وقعٍ منسجم

حزين

الشقاءُ مرسومٌ على قارعةِ الوجوه

السماء والطرقات و

أين أنا

أضعتني..في روحِ العالم المُلتاع

من قصيدة: إعلان آخر – مهدي سهم الربيعي

---

[1] – ص 16 – علم النفس اللغوي – الدكتورة نوال محمد عطية

لاتحديد للنصّ ضـمن معايير ثابتة ولكن نسـتطيع القول أن تقسـيم النصـوص ضـمن منظور دلالي ومنظور للمعنى ومنظور تركيبي، وهذه النظريات تلازم النصوص عادة ضمن سلسلة من النظريات، فالمنظور الدلالي مثلا يتعاقب مع الدال والمدلول، ومنظور المعنى يتعاقب مع التأويل، والمنظور التركيبي يتعاقب مع الاستعارة أو التشبيه ليشكل لنا نظاماً لغوياً ضمن النصّ الواحد.

أرغبُ في البكاء + عندَ عتبة الأرض + كبكائي أمام لوحة روبنز + اختلطت فيها + حركة الإنسان والنهر والشجر + مرصودةٌ في وقعٍ منسجم + حزين + الشقاءُ مرسومٌ على قارعةِ الوجوه + السماء والطرقات و + أين أنا + أضعتني..في روحِ العالم المُلتاع

لقد قسم الشاعر مهدي سهم الربيعي نصّه إلى مداخل متواصلة جُمعت تلك المداخل ضمن منظور الدمج بين الجمل الشـعرية، فالبكاء ليس بالبكاء الذي نعرفه، وإنما أراد أن يظهر إشـارة للحزن، فالحزن يلازم البكاء عند انفجار النفس، وقد اعتمد على حالة التشبيه للوحة الفنان البلجيكي روبنز، وقد رسم هذا الفنان العديد من اللوحات ولكنّه بيّـن الشاعر ضمن إطاره الشعري أية لوحة استعارها لتكون رمزا في النصّ المنظور. تظهر الأشياء أمام الشاعر من خلال الحدث، ومن هنا يوظف المعنى الحاد لكي تكون للتأثيرية مجالها ومسـاحتها الواسـعة في النصّ المكتوب، (ولو هناك من قال إنّ النصّ المكتوب يفقد الصـوت) ولكن النصّ لايبقى صـامتا فإنه يقرأ من قبل المتلقي الأول وذلك لتنغيمه.

أتلمسُ وجودي

لا وجودَ لي

ربما كنتُ في معصمِ نجمةٍ طافية

أو في أرضٍ تائهة

لا يعرفُ غيرُ الله حدودها

مخيفةٌ..

أحالها العطش

إلى وهمٍ موحش

لستُ سوى طموحٍ يتأرجح

في بقاعِ المغيب الأزرق

لابدّ لي أن أجد موطناً

أتعبني البحث

من قصيدة: إعلان آخر – مهدي سهم الربيعي

الوجود يعني الحركة، والحركة أداة تكوين انتقالية، إذن نلمس الانتقالات من خلال حركة الوجود، وعندما ينفي الشاعر حركة الوجود، فإنه يعني أن الموت أو مبدأ الانتهاء على الأبواب، وهي حالة من حالات الحزن التي يعتمدها عادة ولا علاقة لها بفلســفة الحركة المادية، وإنما العلاقة التي يوجدها علاقة بين الاستقرار وعدم الاستقرار، ومن هنا تنزاح بعض المفردات عن طبيعتها والمعاني المتعلقة بها.

أتلمسُ وجودي + لا وجودَ لي + ربما كنتُ في معصـمِ نجمةٍ طافية + أو في أرضٍ تائهة + لا يعرفُ غيرُ الله حدودها + مخيفةٌ.. + أحالها العطش + إلى وهمٍ موحش + لسـتُ سـوى طموحٍ يتأرجح + في بقاعِ المغيب الأزرق + لابدّ لي أن أجد موطناً + أتعبني البحث

أن يكون وجود الشـــاعر قابلا للقول، وعندما يقوّل الأشــياء فإنّه يدخل في التفكير، وليس من الضروري أن يكون التفكير المباشر طالما أنّ الشاعر قد لامس وجوده الشعري بالدرجة الأولى؛ ومن خلال الأبعاد الشعرية نلاحظ أنّ الشاعر قد بدأ بعناصر بناء النصّ بداية من الذات، فالحضور هنا حضور ذاتي؛ وهو يوظف الأشياء ضمن نظرية الاستعارة.

عندما ينتج الشـاعر، فهو حاضـر من خلال المعاني، وحاضـر من خلال مرحلته الشـعرية، فعندما تكون الأرض تائهة، إذن يكون للامحدود اعتباره في المنظور الحياتي، فالتيه يوازي اللامكان، لذلك فهو ابن المدى البعيد للحاضر.

إعلان متأخر

عالمٌ يختفي وراءَ الطمأنينة

الحريةُ فلكٌ دائر

في محورِ المستحيل

نمتلكها في الدكنةِ الفائضة

في لجِ بحارٍ مجهولة

لفظٌ سائب

يتبخرُ على الشفاه

مأساةٌ موسومةٌ على جدران العدم

من شرفاتِ الحرية أعلن

العالمُ يبدأ...وينتهي بلحظة

الأرضُ نهرٍ جاري

تفرعت منهُ ألفُ ساقية

وأنا نهرٌ سدت دوني المنافذ

هجرني المطر

لحظاتٌ تشنقُ نفسها بعبث

انفعالاتٌ متوالدة

تستفزني الغيبوبة

تطمسُ في النفس

تثيرُ جواً سحرياً

ملغوماً بشَقاء العالم الذي أُحب

أرغبُ في البكاء

عندَ عتبة الأرض

كبكائي أمام لوحة روبنز

اختلطت فيها

حركة الإنسان والنهر والشجر

مرصودةٌ في وقعٍ منسجم

حزين

الشقاءُ مرسومٌ على قارعةِ الوجوه

السماء والطرقات و

أين أنا

أضعتني..في روحِ العالم المُلتاع

أتلمسُ وجودي

لا وجودَ لي

ربما كنتُ في معصمِ نجمةٍ طافية

أو في أرضٍ تائهة

لا يعرفُ غيرُ الله حدودها

مخيفةٌ..

أحالها العطش

إلى وهمٍ موحش

لستُ سوى طموحٍ يتأرجح

في بقاعِ المغيب الأزرق

لابد لي أن أجد موطناً

أتعبني البحث

النصّ والنصّية
في قصيدة لطخة حبر
للشاعر العراقي زين العزيز

إنّ اللجوء إلى المنظور الفلسفي، يعني اللجوء إلى الاختلاف، وكذلك إلى الأبعاد التأويلية التي يحملها النصّ؛ ومن خلال هذه المساحة تكون للنصّ الشعري خصوصية بالفهم والقول والقول الشعري؛ حيث أن اللغة هي التي تُصنّف كعامل أساسي من أدوات النصّ التي تؤدي إلى النصّية، ومن خلال هذا المنظور، نلجأ إلى الظهور الجمالي (الإستطيقا) من خلال عدة عوامل ومنها:

التجربة والتجربة الذاتية: كلّ شاعر يبني إدراكه من خلال التجربة الذاتية والتي تؤدي إلى ذوات الآخرين، ولكن في نفس الوقت إنّ التجارب لاتُدرك بقدر ماتُعاش.

الاختلاف الموضوعي: تختلف الموضوعات عن غيرها من خلال المعاني، لذلك عندما يلجأ الشاعر إلى الاختلاف فإنّه في بوّابة التأويل ويطرق البعد الفلسفي في النصّ، ويكون للمشهد المختلف علاقة مختلفة أيضاً في نصّية النصّ وسبل التعامل معه.

المنظور الإيحائي: وهو نظرة الشاعر من خلال ممارسته للخلق النصّي، حيث إنّه يشير إلى الأشياء، وتكون للرمزية العامل الفعال في إيجاد الصورة الشعرية ضمن المنظور الخيالي لحركة المتخيل.

هناك الكثير ونحن نقدّم الشاعر العراقي زين العزيز من خلال قصيدة لطخة حبر؛ حيث اعتمد العنونة بجملة اسمية، وهذا يعني أنه اتجه نحو سيميوطيقية العنوان باختيار العتبة النصّية برأس الهرم للنصّ.

إنّ عنف اللغة يحكمنا في المجال السيميوطيقي للجمل، إن كانت فعلية أو اسمية، وكلّ جملة تحمل عنوانها، تحت غياب خيمة العنونة، بينما يسبح العنوان الرئيسي في قمة القصيدة، مشيراً إلى الدخول من عتبته الواسعة.

وأنت موغل

في أشياءٍ لاتتنفّس

دعها

إنّها لطخة حبرٍ بوجه العالم

فكّرْ

أن تصادق شجرة

تكتب لها مالاتريد قوله

لحبيبة أو صديق

اكتبْ لها

وانتظر عصافيرها

تحت غصن هشّ

من قصيدة: لطخة حبر – خطأ في رأسي

لا يميل الشـاعر إلى ذلك الغموض كما يفعل أبناء جيله من ترتيبات غامضـة في المنظور النصّـي، بقدر ما يميل إلى نوعية الاختلاف والمختلف، حيث إنّ النصّ لدى الشـاعر العراقي زين العزيز، لعبة درامية كلّ مرة يخلقها من جديد ويبعث في روح القصـيدة تنفسـها، وما تحتاجها من حركات تفاعلية لكي يخرج من الجمود، والذي ألاحظ أنّه تلقائي في البناء النصّي ويمتلك ذلك المخزون من المعاني والتأويلات في تأسيس نصوصه.

وأنت موغل + في أشياءٍ لاتتنفّس + دعها + إنّها لطخة حبرٍ بوجه العالم

فكّرْ + أن تصـادق شـجرة + تكتب لها مالاتريد قوله + لحبيبة أو صـديق + اكتبْ لها + وانتظر عصافيرها + تحت غصن هشّ

لايبني الشـاعر نصّـه من خلال إعادة الواقع الذي يغزوه، وإنما يخلق من خلاله واقعاً نصّياً جديداً، لذلك فالمشـهد الجديد في النصّ، هو مشـهد الخلق المتعلق بالذات الحقيقية، ومن هنا يظهر لنا النصّ المقروء

حيث تقرأ الذات المتعلقات الحقيقية، ويظهر لنا النصّ المكتوب أيضا.

خاطب الشاعر العراقي زين العزيز الآخر، وقد يكون هذا الآخر نفس الشاعر وقد يكون جهة مجهولة (امرأة أو رجلاً)، فالمهمة التي اعتمدها الشـاعر مهمة المخاطبة وتوجيه القول الشـعري لشخص ما؛ حيث يكون المتلقي مشتركاً في هذا التوجيه، لأنّه قد يعنيه هو بذاته.

أنت موغل= دلالة الآخر بتفحصّ الأشــياء، والدلالة هنا لاترتد على الآخر فقط، بل يشــترك بها صــاحب القول، أما الأشــياء التي لاتتنفس، فقط قادنا الشــاعر إلى حركة دلالية خارجة من العام وداخلة إلى الخاص، لذلك اعتبرها الشاعر دلالة توجيهية عائمة لايستطيع أحد أن يصدها، فقد دعا الآخر أن يأخذ حريته، كأن هناك شيء يرغب بالحركة ولكن بعض الأصابع ترغب بتوقيفه. ومن هنا فقد انطلق الشاعر في الجزء الثاني من المشهد إلى حالة التفكير : فكّرْ + أن تصادق شجرة... الفعل الذي وظفه الشاعر العراقي زين العزيز، من أفعال الأمر، ولكن في نفس الوقت هو يطلب من الآخر أن يفكر.

إنّ المشـهد برمته عبارة عن صور شـعرية مجزّأة، وقد اعتمد الشـاعر حالات غير معقولة : اكتبْ لها + وانتظر عصــافيرها + تحت غصــن هشّ... الموضــوع المتحول من المعنى، من مواضــيع لغة الكلام التي وجهها نحو الآخر. إنّ الشــاعر زين العزيز يقودنا إلى اللذة الحســية الموجهة، أي بما يســتلذه يعكسه للمتلقي، وما يقدمه ليدهش الآخرين، لا كي يدهش نفسه.

اكتبْ

عن وطنٍ

واترك الحقائب في المنفى

اكتبْ

لمن تحبّ

أو تكره

بوسع الكتابة

أن تحرّر عصفوراً من قفصٍ

إلى شجرةٍ في الغابة.

من قصيدة: لطخة حبر – خطأ في رأسي

في حالة الانفلات الكتابي، تجتمع بعض العلاقات المكانية والزمانية والرغبة، وهي تعوم في الذات الحقيقية وكيفية العمل مع النصّ بشـكل تلقائي، أي أن تكون الكتابة آلية في الدرجة الأولى، لذلك تختفي الفكرة التي نواها الشاعر أو حضّرها في حالة نفسية استعدت للخوض في البعد النصّي. ومن هنا تظهر العلائق التناقضية والتنافرية، وهي تكون مدغمة في اللغة النفسية التي يحملها الشاعر.

اكتبْ + عن وطنٍ + واترك الحقائب في المنفى

اكتبْ + لمن تحبّ + أو تكره + بوسع الكتابة + أن تحرّر عصفوراً من قفصٍ + إلى شجرةٍ في الغابة.

تعلّق الشـاعر العراقي زين العزيز بالوظيفة الإنجازية، وهي الجملة التي يبثها ضـمن أفعال الكلام، حيث يتمّ القضـاء على الموقف من خلال أفعال إنجازية، تتلبّس التعبير من خلال سياق الجملة، أو من خلال القصدية التي يرسمها في المخيلة لكي يفرشها في النصّ الشعري؛ وما الفعل (اكتبْ) إلا من تلك الأفعال الإنجازية والذي سيطر على الجملة وبدأ بأصـغر وحدة لغوية، كأنّ الشـاعر هنا تذكر الآية الكريمة التي نوّهت على سيد الخلق محمد (ص) عندما قال له الوحي (اقرأ).

ولكن ما عزز سـياق الجملة هو المعنى الدلالي الذي دلّ على الغربة والمنفى الاختياري، حيث أنّ الشاعر يعيش في السويد منذ فترة طويلة.

يمتعنا الشـاعر في المقطع الثاني من خلال الانزياح اللغوي واختلاف المعنى، فالقفص: للعصـفور... بينما الشجرة، للغابة؛ وهي مساحة كافية للعصفور بأن يحصل على حريته، أي أنّ الشاعر يطالب بالقليل القليل وهي النسبة التي أمام رؤيته عندما انطلق في النصّ ورسم أصغر وحدة لغوية كمطلع آني.

أصـدر الشـاعر زين العزيز مجموعتين شـعريتين، وما آلت به الذات العاملة وهو يشـتغل ببطء لكي يستطيع الحصول على منطوقات مقاطعة، وعلى مخيلة تستطيع أن تدفعه للعمل التلقائي في إيجاد نصوصه ضمن قصيدة النثر التي نحن في صدد تقديمها لأكبر شريحة من الشعراء.

لطخة حبر

وأنت موغل

في أشياءٍ لاتتنفّس

دعها

إنّها لطخة حبرٍ بوجه العالم

فكّرْ

أن تصادق شجرة

تكتب لها مالاتريد قوله

لحبيبة أو صديق

اكتبْ لها

وانتظر عصافيرها

تحت غصن هشّ

اكتبْ

عن وطنٍ

واترك الحقائب في المنفى

اكتبْ

لمن تحبّ

أو تكره

بوسع الكتابة

أن تحرّر عصفورا من قفصٍ

إلى شجرةٍ في الغابة.

حركة البنية النصية
في قصيدة انتظار
للشاعرة السورية سمر محفوظ

النصّ جامع لنصـــوص صـــغير، وتظهر حركتها من خلال حركتي الدال والمدلول في النصّ الجزئي، حيث أن مكونات النصّ عبارة عن نصـــوص مصـــغّرة؛ وإذا انطلقنا من أن الجملة هي من مكونات البناء النصّـي، فهي تعد لازمة من لوازم البعد النصّـي، باعتبارها تعتمد التركيب؛ ولا توجد جملة خارجة التركيب، إلا الكلمات المركبة ولكنها لاتحسـب حسـاب الجملة في المنظور النصّـي، ومن هنا تكون حركة البناء النصّـي من خلال بنية الجملة، ومنها الجملة التوليدية أو الجملة الامتدادية والتي تنتهي بنقطة لتكون الجزء النصّي (ينظر إلى النصوص في البنية النصّية المتوفرة في النصّ الذي يكون دون الجملة أو يسـاويها ويتجاوزها. وينظر نحو الجملة في بنية الجملة. وبين مايدخل تحت الجملة والنصّ، وما يدخل للجملة وإلى النصوص بالاستتباع تداخلٌ وتعاظلٌ " [1] ").

إنّ الذات تسعى إلى تهشيم المتطابقات الحقيقية والتي نطلق عليها بالمباشرة؛ فتغدو دلالتها، دلالة اختلاف لامتناهية، باعتبار الواقع النفســي بمكانة أريحية، ومن خلال هذه المنطقة نلاحظ ظهور اللامحدود في المنظور الدلالي للنصّ؛ فالواقعي هوخارج الواقعي، والحقيقي هو خارج الحقيقة، فالدال النصّــي هذا (الذي ليس واحدا أحدا بما أنّه لم يعد مرتبطا بمعنى ذي جوهر واحد وحيد. " كما لدى جوليا كريستيفا " " [2] ").

نتجول بين بعض نصوص الشـاعرة السـورية سـمر محفوظ، وهي تقودنا بين الدوال المرسـومة في قصيدتها (انتظار) لكي تظهر السببية النصّية وفرضياتها في البعد النصّي، فهذه العلاقة التي تجعلنا نقبض على الهوة الهاربة، ومن الممكن جدا تقريبها في الداخل النصّــي، حيث أنّ جلّ اشــتغالاتنا ضمن الداخل النصّي العابر للنصّ ذاته، فما يقوّله الشاعر لايظهر بشكل واضح في بعض الأحيان، لذلك أطلقنا عليه بالقول الشعري المتقدم.

وبعد غد

---

[1] نسيج النصّ – الأزهر الزنّاد – ص 19

[2] - علم النص – جوليا كريستيفا – ص 11 – ترجمة : فريد الزاهي

ماذا بعد يجيء

يترصدني سؤال أحمق

كبرت على لغتي

صدقني محير هذا التشابه بيننا،

فلأدع قلبي مقتفياً هلاكك

ولتمضي إلى حصادي الطويل..

الطويل

من قصيدة : انتظار- سمر محفوظ

إنّ العلاقة التي تظهر أمامنا، هي علاقة الذات باللغة، وعلاقة العقل بالواقع، ومن خلال هذين المسلكين، نستطيع أن نقول هي علاقة الدال بالمدلول؛ ومن خلال النصّ وإغماضة العين التفسيرية تستكين المعاني التي تنوي الشاعرة سمر محفوظ بتوطينها، حيث نعتبر بأنّ الأحلام ضمن الوعي المباشر، ويظهر في اللاوعي؛ فالتقنية الكتابية، تقنية غير مباشرة ولا تعتمد الآلية الاصطناعية، بقدر ماتعتمد الآلية الداخلية والاستقرار النفسي.

وبعد غد + ماذا بعد يجيء + يترصدني سؤال أحمق + كبرت على لغتي + صدقني محير هذا التشابه بيننا، + فلأدع قلبي مقتفياً هلاكك + ولتمض إلى حصادي الطويل.. + الطويل

إنّ البنية التي اختارتها الشاعرة السورية سمر محفوظ، هي المقاربة اللغوية والدلالية، أي تكوّن للبنية اللغوية بتوطين المعنى، والبنية الدلالية تخضع لعوامل ذاتية وعوامل اجتماعية وعوامل ثقافية، ولكن العلاقة بينهم علاقة تواصل، فبنية الدلالة اللغوية، تختصر علينا التقسيم والتفكيك؛ لذلك نستهدف العبارة أو الجملة المركبة.

نأخذ بالاقتراح : وبعد غد = يترصدني سؤال أحمق.. وبعد غد = كبرت على لغتي

صدقني محير هذا التشابه بيننا.

إن الأفعال التي وظفتها الشاعرة سمر محفوظ، من الأفعال الانتقالية، وخصوصا أنها وظفت مفردة (صدقني) إذن هناك حالة من الشك بمصداقية القول؛ وموضوعيته هي النتائج التي اعتمدتها في كلّ جملة، بداية من أول بنية لغوية حملت دالها المنفتح على الجمل الأخرى.

أيقظت أمّي لتشعل عشب

سمائها فأجابت حان البذار

وأُطفأت باندلاق عسلها السرابي

حزن المزاريب بعد المساء

وانتفاض الجسد

من قصيدة : انتظار- سمر محفوظ

عندما نضمن الانسجام الداخلي للنصّ، فالعلاقة التي نتطرق لها، علاقة البنية النصّية مع المفاهيم من جهة، وعلاقة اللغة الدلالية مع النصّ من جهة أخرى، حيث أن التكوينات التي تظهر في النصّ الشـعري الحديث، تكوينات دلالية حركية، أو تكوينات انتقالية وقد تكون العلاقة مع الأفعال أو ما بنية الجملة المركبة، والذي يهمنا في المنظور الآني، هو التركيب للجمل الشـعرية إن كانت توليدية أو امتدادية.

أيقظت أمّي لتشعل عشـب + سمائها فأجابت حان البذار + وأطفأت باندلاق عسـلها السـرابي + حزن المزاريب بعد المساء + وانتفاض الجسد

تميل الشـاعرة سـمر محفوظ إلى رسـم الملفوظات الوضـعية ضـمن منطقها، ولكن تتجاوز المنظور المألوف، حيث يشـكل الانزياح اللغوي رصـيدها في التقصـي والمتابعة ورسـم النصـوص، وكلّ نصّ يجاوز الآخر، وتبقى المفاهيم التي تعتمدها، هي من المفاهيم المتواجدة أمامها، كالأشياء الملموسة والأشياء غير الملموسة، فالحسية الداخلية تحضر وكذلك الانفعال الذاتي والذي له الأثر على معظم المفاهيم النصّـية. فالفرق بين الوجود الشـيئي وعدم الوجود، هو اسـتحضـار فعل المتخيل، فليس من الضــروري أن تتواجد (الأم مثلا) أمامها لكي تشــعل العشــب، ولكن من مهام فعل المتخيل اسـتحضـار الحدث الشـعري. والذي نلاحظه في الجمل الثلاثة الأولى انشـغلت الشـاعرة بالأفعال، وكانت كلّ جملة ذات سـياق منفصـل، ولكن في نفس الوقت تواصـلت مع المعاني لكي تسـتطيع رسم القصدية التفكرية بإيجاد النصّ.

لم تكن إلا مخيلتي تنثني

لتخبرني وفي كفها أرجوحة بكاء..

لاتجفلي الصبح الذي ينام على زندي

عودي إلى الذكرى ولتقلعي عن سيرتك الحمقاء

....

بارد هو الطقس وارتعاش دمي وحيداً

يقطع أعماره ولا يصل،

.....

تناسيت ابتهالاتي وتناسيت

الوجوه التي تفضي إلى دارنا القديمة

من قصيدة : انتظار- سمر محفوظ

يُعتبر المقطع النصّي جزءا من بنية النصّ المجردة، وتكون الجمل والتي أطلقت عليها بالامتدادية؛ وترتبط الجمل بالأصــل بعلاقات بين الجملة وأخرى وذلك بحكم التراكيب، وكذلك روابط القواعد واللغة؛ لكي تكون أمامنا (روابط تركيبية) تخصّ هذا النصّ دون غيره.

لم تكن إلا مخيلتي تنثني + لتخبرني وفي كفها أرجوحة بكاء.. + لاتجفلي الصبح الذي ينام على زندي + عودي إلى الذكرى ولتقلعي عن سيرتك الحمقاء

بارد هو الطقس وارتعاش دمي وحيداً + يقطع أعماره ولا يصل،

تناسيت ابتهالاتي وتناسيت + الوجوه التي تفضي إلى دارنا القديمة

إنّ الطريق لاقتناص الجملة الشـعرية، يبدأ من الذات الحقيقية، والتي تركز على الاسـتفهام أولا ومن ثم الإجابة ثانيا، ومن خلال هذا المنظور تنزاح الذات لكي تمارس عملها الخارجي، فالرؤية الأولى يكون برؤية داخلية، ولكن ممارســة العمل برؤية خارجية حيث أن الأشــياء تكمن إما من خلال الخلق أو من خلال تحويلها إلى رموز أو الإشــارة إليها، وفي الحالتين هو جذب الحدث الشــعري والعمل من خلاله. فالفرز الذي يواجه المتلقي هنا، هو فرز داخلي، حيث أنّ الشـاعرة سـمر محفوظ بدأت من المخيلة، وعملت من خلالها وكذلك أشـارت لها في الكتابة النصّـية، حيث شـكلت دالا يرشدنا إلى الجمل الامتدادية التي نسعى في الوصول إليها.

لم تكن إلا مخيلتي تنثني = ليس هنا سوى مخيلة الشاعرة، وحدها تسبح على سطح بحيرة هادئة؛ لذلك رسمت الشاعرة سمر، جملتها الخبرية، ليخبرنا الدال عن مدلوله= لتخبرني وفي كفها أرجوحة بكاء..

إنّ الوقوف عند البناء النصّــي، يعني لنا الوقوف عند بنية الجملة النصّــية، وهي الوحدة اللغوية المعتبرة والتي من خلالها تتم العلاقات الفنية وعلاقات المعنى، ليكون المقطع النصّــي تابعا للنصّ المكبر يقول توفيتان تودوروف (يمكن أن يتطابق نصّ مع جملة، كما يمكن أن يتطابق مع كتاب

بأكمله، ويعرف النصّ باستقلاليته وانغلاقه. " [1] "). وبالرغم من الفواصل بين المقاطع التي رسمتها الشـاعرة سـمر محفوظ، ولكن لاحظنا أنّ المقطع الشـعري لديها يوازي المقطع الذي سـبقه، فالاستقلالية التي تمتع بها النصّ، هي استقلالية النصّ المكبّر، وتبقى النصوص الصغيرة عبارة عن مكونات ومنبهات لجذب المتلقي أولا، ولتكوين المنظور النصّي بعلاقات نصية متجاورة.

بارد هو الطقس وارتعاش دمي وحيداً = تناسـيت ابتهالاتي وتناسـيت + الوجوه التي تفضـي إلى دارنا القديمة.

من خلال مقطعين تم نقلهما من قصـيدة انتظار؛ نلاحظ أن لنسـق الجملة قيمته وارتباطه في الأنساق السابقة، فيعتبر النسق جسر للوصول إلى ربط المعاني مع بعضها، وهو في الوقت نفسه يجذب المنبهات للكلمات والعلامات الدالتين في الجملة الشعرية.

انتظار

وبعد غد

ماذا بعد يجيء

يترصّدني سؤال أحمق

كبرت على لغتي

صدقني محير هذا التشابه بيننا،

فلأدع قلبي مقتفياً هلاكك

ولتمضي إلى حصادي الطويل..

الطويل

.....

أيقظت أمّي لتشعل عشب

سمائها فأجابت حان البذار

وأطفئت باندلاق عسلها السرابي

حزن المزاريب بعد المساء

وانتفاض الجسد

-----

[1] T.Todorof et o. Ducrot. Dictionnaire encyclopedique

نقلا من كتاب: نظرية النص من بنية المعنى إلى إلى سيميائية الدال- ص 201 – د. حسين خمري..

لم تكن إلا مخيلتي تنثني

لتخبرني وفي كفها أرجوحة بكاء..

لاتجفلي الصبح الذي ينام على زندي

عودي إلى الذكرى ولتقلعي عن سيرتك الحمقاء

....

بارد هو الطقس وارتعاش دمي وحيداً

يقطع أعماره ولا يصل،

.....

تناسيت ابتهالاتي وتناسيت

الوجوه التي تفضي إلى دارنا القديمة

.....

وأنا أراقب صوابي الطائش

إلى الشوك،

نسيت اسمي

وكان محاصراً في السيارة التي تنقله

إلى هدنة في مهب الجهات،

كن جديراً بنا ياغيم ..

....

أنا وهو

في انتظاره لا اتقن انتظاري

أنا وما ليس يعنيك إلا بمقدار

تيقظ الثعالب في ارتباكي..

ليس لي كل وقتي

ولا لغتي على جسدي تضيء

......

عمود ملح يشوى برغبته،

فيما السراب حطاب

يسحل وجنة الروح والأرض

عيناه الذابلتين جاهزتين

للموت وللحياة..

.....

أبيض، أحمر، أسود قان

أعزل نبض قلبك المؤجل

وادخل القشعريرة وتعال نتبادل الاسماء

.....

وبعد

في خيال كل ثعلب غزالة يحتاج صفحها

ليحكي عن انتظاره وجوعه المستفيض،

.....

في غد

يداي موحشتان وعنك اكتب بواكير الشهيق

وغيابا قصيرا مثل ملاك

أغافل النسيان وادخل سرديات القلق

.....

للحبّ أثر مضلل يطلب منك اقترافه

قبل التلاشي في السحابة

.....

ربما جنحت للواقعي فتصير الرائحة

مقدسة أو زانية بفقه الصفات

او فسحة للتثاؤب

....

كتابك الأخير هذا فلا تفتح بابك

على

الأسئلة المغتالة..

....

انتبه للوقت..

ثانية يبدو الوقت سرابا كاذبا،

في الشفق الفاصل

بين امي واناملها يتمدد

غامضا وطريا كما النسيان

لضد يدلنا على البقايا..ليتنا نبق.

......

في غد

ربّما ينجو الغد، أو ربّما يجد

في شجر الجنون مبرّراً لتمتين الضجر

او ملح الكلام ..

....

من اين نبدأ..؟

كنت منتظراً، وكان بطيئًا نزيف الصدى

وستحسن صنعاً لو أنك تنهض

من دمي..

.....

وماذا بعد..؟

لكلّ ثعلب رائحة دم تشده برهافة غبار طلع

ولك أن تتوقع احتمالات حزنه القادم

حالماً بجسد غزالة يناديه خارج التلفت

من جديد

هل كنت آخر الأخطاء..؟

.....

وفي غد

النشيد يتسع لكل الضحايا والحنان

بعد غد تمر حافياً من أرض تورطت سلفاً

بالحيرة والصراعات،

.....

ثمّة ما يؤكد إنّ الدروب مخاتلة وافتراضية

وثمّة قتلى تعشقهم الحكايات

ثمة جرح يترك في القلب طنينا

يتلف الأعصاب

.....

أنصت إلى الريح تبكي حزناً عابراً

وليس لك الآن إلا حطام الشعر

كثيفاً وصامتاً فضولياً جارفاً وساماً..

......

هيئ لي طقوس الجنازات واغتراباً حديثاً

وسجّل الضحايا بقلب امرأة ينابيعها أرق وانطفاء.

.....

سجّل قيثارة ونبيذ

بضحكتين وتلاوة أولى للرمّان البلدي .

....

في لحظتين من ندى وحنين

يفرد إله الدم صرة البحر فتشبهه الينابيع الجليدية.

تلك التي نفرت من شرايين السماء،

بكاء مالحاً وخيبات أمل..

ألم نتألم بما يكفي..، ؟

......

مازلت وحدي أصلّي لحريق عنيد

يقرع الأجراس في باحة النزق

....

ردت أمي من يفهم أسئلة السراب

والثعالب

يستحق الريح والدخان،

وقالت أيضاً النسيان كثافة العبور

وقامت تشعل حطب الحكمة شوقاً للبعيد

.....

خذلتني جرّة الزيت..

قلت :

أهديك الكلام

وأغصّ بالحروف الباقيات

الأبعاد الشعرية
في قصيدة كفاف أيامي
للشاعر العراقي سعد ناجي علوان

نقطة البداية هو الذهاب إلى حالة الانفعال، وطالما نحن في هذه المساحة، فهناك نقطة التعاطف الذهني، والتي تسلك مسلكها الداخلي قبيل الكتابة، فتتحرك الألفاظ، ربّما بشكلها السلبي أو بشكل يؤدي إلى الإيجابية، وتستقر بواسطة العاطفة مع انفعالات الشاعر المفاجئة أو اللحظوية، وتستقر بشكلها الإيجابي، فالشاعر بطبيعة سلبية مع دواخله، ولم تظهر تلك النوايا إلا بعد ترتيبات ومصالحات مع الذات، الذات التي تتحكم بذلك المسلك السلبي وتحوله إلى مسلك فيه نوع الرضى، هو رضى النفس الداخلية، لذلك عندما يدخل الشاعر إلى أريحيته الكتابية بانفعال مفاجئ، نلاحظ بأنه قد أفرغ من تلك الانفعالات، حيث ينقاد إلى راحة نفسية تؤهله إلى مراجعة ما قدمه بشكل هادئ ..

بالرغم من اعتماد الشاعر العراقي سعد ناجي علوان في بعض الجمل الشعرية على فنّ التشبيه والخروج منه إلى الاستعارة (حيث يعتبر التشبيه جزءا من الاستعارة)، ولكن يقودنا منتجه إلى بعض الرمزيات المقبولة، والرموز التوضيحية، وكلما تعمق بهذا الجانب نلاحظ أنّ الدلالات تتعدّد، ويتعمق التأويل، وخصوصا أن جملة سعد ناجي، من الجمل الطويلة والتي تلتقي مع الفنّ السردي وهو يتواصل في لغته الشعرية بين السارد والمسرود، وهذا يعني أنّ نصوصه شغلت مساحة واسعة مما تدل على عمق أنفاسه الشعرية عند التأليف والترجمة الذاتية، من الداخل الذهني إلى الحالات الكتابية .

كفاف أيامي : لون الصورة التي أوجزها الشاعر سعد ناجي علوان، وقد مال إلى مفردة كفاف، والتي تعني لنا، قد اكتفت حاجته من الأيام، وهذا يدل على أنّ الشاعر طرق بوابة الحزن في معيشته اليومية والبيئية، ولكن ليس هناك ما يدعو إلى اليأس من خلال ترجمة العنونة التي رسمها لنا الشاعر ..

مثل ذنب قديم لون اسمي بالسوسن

مثل أخطاء تتكرر أمام المرايا كل صباح

مثل روحي التي لم تكن سوى تراتيل أوهام

مثل نهارات تتقدم بلزوجة النميمة

مثل قبلات تسرق بسالتها عنوة

مثل قصائد تنظف ظلال طفولة بائدة

مثل رثاء حميم لمساء ينسحب بود

من قصيدة : كفاف أيامي – سعد ناجي علوان

أركان التشبيه، ومنها المشبه والمشبه به، وهذا مايكثر توظيفهما في القصيدة الحديثة، وفي نفس الوقت إذا خرج أحدهما عن الاخر، فسوف تقودنا العبارة أو الجملة إلى الاستعارة، وإلى الجملة الشعرية ومنها مكونات الصور الشعرية خاصية بهذا المضمار، فقد يميل الشاعر إلى الغوص في المشبهات باستخدام حرف الـ " ك " ؛ ومنه التشبيه المؤكد، والتشبيه البليغ، والتشبيه التام والتشبيه المجمل .. وفي جميع الأحوال حالة التشبيه تشمل الأشياء عادة ومنها الأشياء المتحركة، والأشياء القريبة والأشياء البعيدة التي تحتاج إلى تفسيرات؛ وهذه المحاولات كثيرة في الشعر العربي الحديث؛ ولكن مايهمنا هو النيل منها كمدخل بلغة فلسفية، يتم المبالغة بها، ففي الأقسام العربية ومنها ماجاء في بعض الكتب حول فن التشبيه ليس هناك مايسمى بالتشبيه المبالغ، أو المبالِغ به، طالما أنّ اللغة العربية بمساحتها الواسعة وفنونها لاتحتاج إلى التكرار إلا في حالات تدخل عنصر الجمال، فالبدائل متواجدة وكذلك الاشتقاقات والمرادفات، فمن الممكن جدا أن يتلاعب الشاعر باللغة ويديرها ويزيحها حسب الحاجة التأسيسية في تطريز النصّ، لكي يحصل على وجوه الاختلاف المنحدرة والتي تدعم الشعر العربي الحديث من خلال القصائدية وتوظيف الصور الشعرية ..

مثل ذنب قديم لون اسمي بالسوسن + مثل أخطاء تتكرر أمام المرايا كل صباح + مثل روحي التي لم تكن سوى تراتيل أوهام + مثل نهارات تتقدم بلزوجة النميمة + مثل قبلات تسرق بسالتها عنوة + مثل قصائد تنظف ظلال طفولة بائدة + مثل رثاء حميم لمساء ينسحب بود

يتساوى الذنب = بالإسم .. الأخطاء = أمام المرايا

الروح = الوهم ... النهار = لزوجة النميمة .. القبلة = ...

الرثاء = حميم المساء ..

هذه المساواة التي أطلقها الشاعر لنا، وحتى تلك التي تجاوزها، تعني أن هناك عوامل نفسية داخلية، وهناك معاناة ، وما يحيط بالشاعر من بيئة غير مستقرة، قد تكون غير قادرة على لملمة

الحدث وقد يبدو عليها التبعثر، فإذن نحن أمام الضمير المنفصل الـ " أنا " والذي بقي مختفيا دون الإعلان عنه بشكله الظاهري، لذلك ومن خلال ملاحظتنا لفنّ التشبيه الذي راوده الشاعر العراقي سعد ناجي علوان، بأنه أخذ يغزو حالاته الداخلية ويعددها تارة على صيغة تمثيل، أي يجعل الحالة متساوية مع شيء آخر تماما، وتارة يخرج من ذلك إلى التشبيه التام؛ وذلك لكي يعقد موازنة مع بقية الأشياء ومنها مثلا المرايا، ولكن جلّ ماذهب إليه الشاعر سعد ناجي هو الجمل المركبة الحسية، فقد كان المحسوس لديه يعوم في جميع الاتجاهات، حيث اشتغل عنصر الخيال بشكل أوسع؛ وقد شغل مساحة متواصلة حيث بانت لنا العديد من التصاوير، بعضها حسية وبعضها هادئة ولكنها مربكة، كأن الشاعر ارتجفت أصابعه عند الكتابة ..

مثلما وحوشك الذاهلة

أصابعك العشرة

مساقط الضوء على جسدي

النائم منذ غيابك

مثلما أحار

كيف يمكن للظل المتواري

خلف الكلمات ان يستقيم

وهل يفقه الصباح غيابك

وإن أزهر الورد فوق الفراغ

وكتب اسمك تويجا للسكينة

وشريكا للحنو

نفس القصيدة

ليس التشبيه والدخول الى فنه يعني بالتمام تطبيق الأصل، وإنما هناك ما يعني به رفع الأسى، أو إزالة وجه الشبه مابين الاثنين، مما يميل الشاعر إلى هذا الجانب من التشبيه :

مثلما وحوشك الذاهلة + اصابعك العشرة + مساقط الضوء على جسدي + النائم منذ غيابك

فالشاعر العراقي سعد ناجي علوان أسقط وجه الشبيه بالتطابق، ومال إلى تلك الأوصاف، في هذا النصّ عندما قال : مثلما وحوشك الذاهلة .. فالمعنى في هذه الجملة الشعرية، هو إزالة تلك

الوحوش؛ ويستمر بالتوالي، كأن الجملة في حالة ولادة، لكي يعرض لنا بعض الأوصاف، بداية من أصابعها العشرة ...

مثلما أحار + كيف يمكن للظل المتواري + خلف الكلمات ان يســتقيم + وهل يفقه الصــباح غيابك + وإن أزهر الورد فوق الفراغ + وكتب اسمك تويجا للسكينة + وشريكا للحنو

مثلما أحار : غير المستقر، والذي يجسّد هنا وضعه الداخلي، وقد سلك في هذا المسلك بوسيلتين :

الحسّ الخارجي : اعتماد الشــاعر على بعض الأشــياء المتنقلة أمامه، مثلا؛ الكلمات والصــباح، وعلاقته بالورد، والنوم، وعلاقته بالنسيان..

العقلي الوجودي : هي عملية التفكر، والتي تنطبع مابين شـخصـية متواجدة أمامه كوهم أو خيال، وبين عقله المتواجد في داخله، والذي ينزاح نحو الموجودات ..

وكتب اسمك تويجا للسكينة + وشريكا للحنو

شـريك الحنين، وشـريك السـكينة، تتطابقان تماما، لكي يدعو الشـاعر الطرف الآخر إلى دواخله، وهي حالة قد تكون مرضية بالنسبة إليه ولكنها غير مرضية للطرف الآخر، ولكنّ الأسلوب الشعري الذي تناوله الشاعر سعد ناجي، هو توظيف الألفاظ والاعتماد على تركيبها لكي يتصل عالمه الداخلي بعالمه الخارجي، وذلك من خلال حركة المحسوس لديه، وتواجد المتخيل إلى جنب ذلك ...

مثل فضيلة أنهكها الصمت

مثلك أنت يا بعض اللوز

أو مثلي

اترك وردة الصباح على النافذة

أسلم أصابعي للريح

وأكف عن الكتابة

لأحبك..... أحبك فقط

نفس القصيدة

الدلالة هي علاقة الكلمة التي تدل على العالم الخارجي، وعلاقتها مع الأشــياء المتحركة أو الثابتة، وليســت كل كلمة يتم توظيفها تعني لنا دلالة، فهناك بعض الكلمات بالرغم من علاقاتها الداخلية والخارجية، ولكن نعتبرها إشـارات قد تؤدي إلى الدلالة، فهي تشـير إلى المعنى المتواجد في العالم

الخارجي وقد تشـــير له بمعنى دلالي، وقد تشـــير إلى العالم الداخلي لتكون دلالة حتمية، وذلك للعلاقة المتواجدة مابين الدال والمدلول .. فالموجودات هي بعض الأشـــياء المتواجدة .. فالتعبير الدال، هو الذي يهمنا، وهذا يعني أن يقودنا إلى علاقة الألفاظ مع الجملة، والجملة المعبرة مع عالمها الخارجي، وهكذا نميل إلى ماطرحه الشاعر سعد ناجي علوان، بأنه في بعض الأحيان يقودنا ضـــمن الحقول الدلالية، ومرة أخرى إلى الحقول الإشـــارية، فالكلمة أو اللفظة هي التي تحدد ذلك من خلال ماتحتويه من معاني في تركيبها، وهناك بعض الكلمات تدلّ على أكثر من معنى، فهذا مايدفعنا إلى نظرية التأويل، وخصـــوصـــا عندما نكون مع المعنى المخفي؛ وليس إلا، ونحن نطرق باب الرمزية والتي تشكل الجانب الثقيل من التأويلات، وتعدد المعاني ..

مثل فضـــيلة أنهكها الصـــمت + مثلك أنت يا بعض اللوز + أو مثلي + أترك وردة الصـــباح على النافذة + أسلم أصابعي للريح + وأكف عن الكتابة + لأحبك..... أحبك فقط

تظهر التعابير الدالة عند تركيب الجمل أكثر مما تكون الكلمات منفردة لوحدها، فقد تشـــير تلك الكلمات إلى حالة تعنيها فقط، وفي هذه الحالة نعتبرها إشـــارات وليس دلالات، مثل فضـــيلة؛ في مثل هذه الجمل التشـبيهية هي عبارات دالة، فالفضـيلة لاتكتفي بمعنى واحد، حيث قادنا الشـاعر إلى هذه العبارة والتي خصخصها للطرف الآخر والتي كانت بصيغة (أنثى)؛ أما وردة الصباح، فهي إشـارة إلى الوردة التي تتفتح صـباحا، وفي هذه الحالة، فقد أشـار الشـاعر إلى الوردة، وشـبهها بتلك الوردة الصباحية ...

لاتهمنا مسالك الجملة، وهذا لايؤدي بالخروج من الصور المعتمدة إن كانت ضمن الحقول الدلالية أو الحقول الإشـــارية، ولكن إذا ماخطونا خطواتنا نحو الحقل الدلالي، فســـوف تكون التأويلات أثقل، وهذا يعني أنّ هناك ثقلا شـعريا أيضـا، لذلك ومن خلال بعض المشـاهد، نلمس الكثير من الشـعراء يميلون إلى الأحلام وإلى لغتها السـريالية أو الرمزية، وذلك لكي يرسـموا ثقلهم الشـعري، فالأحلام عادة، لها خيالاتها الخاصة، وكذلك حركة المتخيل والذي يعني لنا الكثير ..

الشاعر سعد ناجي علوان استطاع من خلال قصيدته المعنونة (كفاف أيامي) أن يعكس الكثير من حالاته الداخلية من خلال فنّ التشـــبيه، والتزم بهذه الدائرة، وذلك من خلال الانفعالات وعلاقاتها العاطفية ..

كفاف أيامي

مثل ذنب قديم لون إسمي بالسوسن
مثل أخطاء تتكرر أمام المرايا كل صباح
مثل روحي التي لم تكن سوى تراتيل أوهام
مثل نهارات تتقدم بلزوجة النميمة
مثل قبلات تسرق بسالتها عنوة
مثل قصائد تنظف ظلال طفولة بائدة
مثل رثاء حميم لمساء ينسحب بود
مثل جد طويل متواتر
يتقدم أهله خلف الأكمات
مثل ام ناحلة كالكذب
وقصية كصدق يتوارى
مثل أب يتسور الشرفات
يا أبا في كل أرخبيل
ماذا تركت قدماك على العشب
لقد توهمت الأغنية
مثل ألبوم عائلي يفتقد الحنين
مثل أسلافي الذين أضاعوا تميمة أيامهم
ولم يزنوا الهواء
لاذو بالصمت
سكنوا ظل النخيل
وكفوا عن الإفتتان
مثل مكمن العفو عند تخوم النسيان
مثل تاريخ سعة فمي
لايدخله الملوك
ولاتدركه القرى
مثلما يعيد الحب فطرة الوقت
قبل أن يفضها الناس
مثلما يشايع اسمك فصيل الضوء
مثلما ولعي توطئة لبهائك
مثلما تستريح الألفة
مطمأنة بين يديك
ويتذكر الماء قبلتنا الأولى
مثلما تهبين الكلام مروءته
ليتلو آلائه
مثلما فجرك سيرة الجسد

مثلما تصدر الحواس من نبعك

زهرة النار

مثلما وحوشك الذاهلة

أصابعك العشرة

مساقط الضوء على جسدي

النائم منذ غيابك

مثلما أحار

كيف يمكن للظل المتواري

خلف الكلمات ان يستقيم

وهل يفقه الصباح غيابك

وإن أزهر الورد فوق الفراغ

وكتب اسمك تويجا للسكينة

وشريكا للحنو

مثلما أنسى أنّ الوقت فخاخ

تستدرج رغباتها فوق خارطة الجسد

وأنا لا أملك إلا التواطؤ

في الطريق إلى المنحنى

مثلما أقتسم مع ظلي

مذاق التعب

أشهد تهشم الفضة على الأبواب

إلهي هل ضاع مقود الأيام

مثلما أمحو سنوات أصل أخرى

أرتجي نشيد فتوتك

مثلما حروف اسمي زهرة خزامى

في حديقة فمك

مثلما قدمي ناصعة

ها أنذا أمضي في مصالحة آلامي

كآخر الربابنة

لأكون جديرا بثقة الوردة

وطول أناة الكلمة

مثل عذوبة السماء الممجدة

مثل فضيلة أنهكها الصمت

مثلك أنت يا بعض اللوز

أو مثلي

أترك وردة الصباح على النافذة

أسلم أصابعي للريح

وأكف عن الكتابة

لأحبك..... أحبك فقط

موازين اللحظات المختلفة
في قصيدة هل تكذب العصافير
للشاعرة السورية جمال طنوس

إنّ من أهم موازين الاختلاف عدم تشابه اللحظات الشعرية عندما يكون الشاعر منتميا ذاتيا لتلك الزمنية المختصرة في لحظة البناء النصّي؛ لذلك وجلّ مانلاحظه أيضا من خلال الاختلاف التشاكل النصّي، حيث أن الشاعر لاينظر إلى النصّ كحالة منفردة، بل يحاول أن يدمجه بنصوص أخرى من خلال بعض المفاهيم التي تخصّ التناص ومنها الامتصاص والتحويل؛ وفي هذه الحالة يتواجد النصّ والنصّ المجاور أيضا؛ ولكن معظم الإنتاج الفني للنصّ الشعري تكون عادة نتيجة من نتائج الخلق الجديد للنصّ الشعري الحديث، فالقيمة الفنية قادرة على تذويب الشاعر والكتابة خارج الآلية المباشرة وهي المساعي الحميمية وكيفية اقتناص اللحظة الشعرية وذوبانها في المنتج النصّي.

الاختلاف بين اللحظات هو الذي يؤدي إلى الاختلاف بين الأشياء، لنفرض أنّ هناك اختلافا بين لحظة وشيء، وبين لحظة وأخرى، وبين شيء وشيء؛ فالأولى يحددها الزمن الشيئي بالاختلاف، مثلا إذا كانت الشمس تشرق صباحا، فالشاعر يختلف مع هذه الزمنية، ليحول لحظة الكتابة إلى كتابة تخالف قانون الشمس، وكذلك الاختلاف بين شيئين، فنقول، ذراع ساقطة، رأس امرأة على طاولة الكتابة، وهكذا تكون الاختلافات المتواجدة في النصّ الشعري الحديث. أما اختلاف اللحظات، فهو زمن كتابة النصّ، فالزمنية غير متشابهة، وعندما تمر الزمنية، تحل محلها زمنية أخرى، ويكون التجدد ذا صلة زمنية وذا تفاعل مكاني، وهو المنظور الشعري عندما يكون التبعثر الإنتاجي وتراكاماته قيد التجريب المختلف، فالمختلف بين شيئين يمرّ سريعا، هو وليد لحظة زمنية، وقد تكون خارج الثقل الشعري، ومن خلال دربة الذات الشعرية من الممكن جدا تحويلها إلى عمل فني وفي هذه الحالة سيكون التجريب لصالح الفنّ القصائدي.

وفي حالات الانفتاح النصي تتكاثر التبعثرات وربما تؤدي إلى إلغاء المنظور النصّي بسبب التشتت الذي يطرأ عليه، ولكن إذا كان الشاعر ضمن سقف التعيين اللغوي، فسوف يستخدم التشتت

والتبعثر لصالح انفلات النصّ عن قيامته المباشرة، ويزرع اللامألوف بدلا من المألوف، ونلاحظ في بعض اللحظات المقتنصة من قبل الشاعرة السورية جمال طنوس، وهي تؤسّس تلقين النصّ، وتعيّن لغته، وترسم بعض العلاقات اللفظية وتنسبها إلى علم الوضع، حيث أن العلاقات قائمة وخصوصا عندما نكون في التشخيصات الرمزية التي تعتمدها الشاعرة في تخطيط عباراتها النصية.

هل أختار لك العنوان

أم أنت من تضع السهم

ليعتصر الغابة

ويكتشف سرية الندى

وعلاقته بلمسة تخاصر جريان النهر

من المصب إلى التفاصيل

هل الإغراق بالجذور؟

يلغي حرية العصافير بالزقزقة

ويعاقر زمني بخطو ارتياب

غيابك

من قصيدة: هل تكذب العصافير – جمال طنوس

من الطبيعي أن تعتمد الشاعرة التقليلية الزمنية لكي تستطيع أن تربط تقنيات الحدث الشعري من خلال لحظه حال حدوثه في الذات الحقيقية، لذلك ومن خلال هذا المبدأ العفوي – الآلي للكتابة، تنبثق المقارنة بين الصورة الشعرية الحقيقية التي رسمها المتخيل، وبين المنظور التصويري الواقعي العالق في الذات العاملة، وتقف الذات كمدركة للعمل التصويري وتعتبر العامل المنظور لدى الشاعرة السورية جمال طنوس.

هل أختار لك العنوان + أم أنت من تضع السهم + ليعتصر الغابة + ويكتشف سرية الندى + وعلاقته بلمسة تخاصر جريان النهر + من المصب إلى التفاصيل + هل الإغراق بالجذور؟ + يلغي حرية العصافير بالزقزقة + ويعاقر زمني بخطو ارتياب + غيابك

قد ننتمي إلى الحلول الفعلية من خلال النصّ الشعري، ولكن هذه الحلول تكون مدغومة عادة من خلال الجملة الشعرية أو المشهد الشعري، لذلك عندما تُثار الأسئلة، فهي جزء من التصوير والتصور الذاتي وما يرغب به الشاعر دون غيره؛ وتدخلنا الشاعرة جمال طنوس، إلى بعض المعاني

التي بحثت عن حالالتها الاستقطابية من خلال لحظات كتابية مختلفة، ولحظات اختلفت تعيين اللغة من خلالها؛ فقد أطلقت عنوانها النصّي المشاغب عندما قالت : هل تكذب العصافير؛ فالعنونة المرسومة تحمل صفة السؤال، ولكن لمن وجهت هذا السؤال ؟.. من هنا تقودنا الشاعرة إلى البحث في النصّ المكتوب من خلال مشهده الشعري، لكي نستطيع أن نربط العنوان مع جسد النصّ، وإلا لانستطيع أن نبين سؤالها المعنون.

الوجود الاستقلالي الذي اعتمدته الشاعرة، هو الوجود الذاتي وحرية تنقلاتها بين لحظة وأخرى، ومن خلال الجسد النصّي تثير بعض الأسئلة أيضا، بينما، رغبت الشاعرة جمال طنوس، أن يكون الدليل اللغوي ذا علاقة مع كلّ جملة أو عبارة تحمل تأويلا؛ فقد أطلقت بعض العبارات : هل أختار لك العنوان + أم أنت من تضع السهم.. فالسهم يعتصر الغابة، فقد كانت الجمل الشعرية المختلفة مثقلة بالرموز المطلقة، لذلك كلّ رمز حمل تأويلا ذا علاقة مع الجمل الامتدادية التي تعدّت على جملة أخرى، وفي نفس الوقت لم تكن هذه الرموز وحيدة تعوم في النصّ، بل اعتدت على أن تكون الحالات، حالات اندماجية: سرية الندى، تخاصر جريان النهر، من المصب إلى التفاصيل، الإغراق بالجور وحرية العصافير، نلاحظ بأن الرمزية لدى الشاعرة، رمزية مركبة، ولا نستطيع الاستغناء عن الجملة والاكتفاء بمفردة وحيدة؛ ومن خلال هذا المنظور الرمزي، اختلفت الدلالات الرمزية واستقرت في جمل شعرية أدت إلى تكوين المشهد الشعري لدى الشاعرة السورية جمال طنوس.

يتسلل إلى ظهيرتي

فأتعرش أكذوبة ارتواء

بمراسم ملكية

للمِّ شمل الجفاء

وحضورك في إطار الأمنيات

سأعلن البيان الآتي

لقد احترفت الاحتراق

لا تسرف

في شراء الشموع

من قصيدة: هل تكذب العصافير – جمال طنوس

إنّ الابتكارات اللغوية انتشرت بين النصوص الحديثة بالخصوص، ومنها لغة الاستعارة، حيث أن الشاعر لم يتوقف عند حالة معينة فله القدرة على إيجاد التراكيب والاستعارات من خلال العمل الذهني (الصورة الذهنية) قبل نفاذها وترسيمها في لغة الكتابة، ونلاحظ أن الشاعرة السورية جمال طنوس، لم تتوقف في زاوية كتابية معينة لكي لاتخنق حالتها اللحظوية، الكتابية منها والمقروءة.

يتسلل إلى ظهيرتي + فأتعرش أكذوبة ارتواء + بمراسم ملكية + للمِّ شمل الجفاء + وحضورك في إطار الأمنيات + سأعلن البيان الآتي + لقد احترفت الاحتراق + لا تسرف + في شراء الشموع

إن الاختلاف اللغوي هو الذي يؤدي إلى عنصر الدهشة، ولا نستغرب من امتداد هذا الاختلاف ليشمل الجسد النصّي كله، وذلك لكي نحصل على نصّ شعري يتميز بثقله الدهشوي مع كلّ جملة تمرّ علينا، وقد تبنت الشاعرة السورية جمال طنوس هذا الاتجاه لكي تكون مع الغرائبية في توظيف مشهدها الشعري. وقد بنت بعض الأفعال الحركية التي لها الفعالية في تحريك الجملة الشعرية وارتباطاتها بعلاقات فنية وعلاقات مع المعاني للجمل الشعرية الأخرى:

يتسلل إلى ظهيرتي = سأعلن البيان الآتي

يتسلل إلى ظهيرتي + أعلن البيان الآتي = لاتسرف — في شراء الشموع

نلاحظ بأن الشاعرة جمال طنوس، استطاعت أن تتسلل مع المعاني لإيجاد بيانها غير المعلن عنها، فهي تنوي أن تعلن بيانها (سأعلن) ولم تقل أعلنت.. نتستنتج من هذه الوصلة التواصلية بأن هناك مطابقات بين النوايا غير المعلنة، وبين النصّ المكتوب، ومن خلال هذه المطابقات استطاعت أن تشير إلى بعض الأشياء لتعلن استقرار التوازن اللحظوي عندما داهمتها في مزرعة الكتابة.

تبعث الشموع البهجة، وقد كانت الرمزية متوازية مع المفردات المركبة التي أختارتها الشاعرة السورية جمال طنوس، ومن هنا نستطيع أن نستنتج، بما أن الشموع حالة تقليدية في الكنسية، فقد أرادت أن تضيء المكان ومن ثم تضيء النصّ، فشمعة واحدة تكفي لإضاءة النصّ أولا، وإضاءة المكان ثانيا، فالتصورات تخلق الحالات الرمزية وهي (الاستحضار)؛ فالصورة الرمزية قادرة على بعض التصورات التي تُظهر السرية في الموضوع.

هل تكذب العصافير

هل أختار لك العنوان

أم أنت من تضع السهم

ليعتصر الغابة

ويكتشف سرية الندى

وعلاقته بلمسة تخاصر جريان النهر

من المصب إلى التفاصيل

هل الإغراق بالجذور؟

يلغي حرية العصافير بالزقزقة

ويعاقر زمني بخطو ارتياب

غيابك

يتسلل إلى ظهيرتي

فأتعرش أكذوبة ارتواء

بمراسم ملكية

للمِّ شمل الجفاء

وحضورك في إطار الأمنيات

سأعلن البيان الآتي

لقد احترفت الاحتراق

لا تسرف

في شراء الشموع

التفاعلات الذاتية في النصّ

الشاعرة التونسية سهام محمد

إن العلاقة بين الذات والموضوع علاقة إدراك، تشارك بانبثاق فعالية النصّ الشعري لتنشيط حركته عبر الجمل التركيبية والتي تؤدي إلى نصّ مصغّر، لم تهدأ الذات من خلال علاقة واحدة، بل هناك عدة علاقات مابين الذوات وتدخلات الذات الرئيسية في حالة الإدراك الحسي.. فالذات الرئيسية والتي تمتلك ميزة خاصة بتفاعلها مع ذات أخرى أو مع محركات النصّ من خلال عناصره بشكل كلي وعلاقة كلّ هذه التفاعلات مع النصّ المرسوم يؤدي إلى فصل النصّ المصغّر عن النصوص المجاورة؛ حيث أن النصّ المصغر بحد ذاته يشكل موضوعا.. يقول ميرلو بونتي : ((إذا مسّ جسدي جسدا آخر فإنه سيشعر بأنه جسد ذاتي، لكنه يؤكد في نفس الوقت وجود الجسد الآخر. من ناحية ثانية إذا تم الشعور بتماس متبادل فإنّ الجسد الآخر يصبح صديقا حميما وتلد من هذا الجسد المحسوس ذوات بينية " Intersujets " . بالمقابل إذا لم يتم الشعور بتماس مشترك، فإنّ الجسد الآخر يصبح موضوعا . نقلا من كتاب سيمياء المرئي – ص 17)).

إنّ تنشيط الرموز الأيقونية والتي تدلّ على سببٍ وتلك التي تعطينا تعاليلها من خلال الإشارات المنشطة تؤدي إلى دلالات طبيعية وأخرى غير طبيعية، وتتصل طبيعة حالها باللغة والتي تكون المفكر الأول في كيفية تفاعل الذات وعكس نشاط المعاني في جسد النصّ الشعري الحديث.. والشاعرة التونسية سهام محمد واحدة من اللواتي ينتمين إلى الكتابة التقليلية من ناحيتين، كتابة النصّ.. كنصّ غير منته، وكتابة النصّ كحالة زمنية لها علاقة مع التقليلية الزمنية.. سنذهب مع بعض نصوصها ونتوقف مع نصين مرسومين بعناية ذاتية وهي تمنحنا بهجة المحسوس بعالم مجاور للذات، وعنف المحسوس كعالم مختلف مع الذات، حيث يؤدي عمله كمحرك لانستطيع التخلي عنه..

لازمة الرفض في قصيدة : زهرة على كتف كيوبيد

زهرة على كتف كيوبيد : زهرة حطت على كتف آلهة الحب (كيوبيد)، بالعنونة المباغتة للآخر، كأن الزهرة عصفور أو طير أراد أن يمتد بالمعنى وقد حمل رسالته من الباث إلى (كيوبيد) .. نحن أمام تجليات شعرية بداية من الحالة السيميوطيقية وعلاقتها بالعنونة، والعنوان له علاقاته مع ذاتية (الشاعر) ومن هنا تبدأ رحلة الشعر نحو جسد النصّ، وليس بالضرورة أن يكون العنوان جزء من

النصّ، ويكفينا أنه أشار إلى ذاتية (الباث) والباث تشكيل أولي وأحد أدوات النصّ الشعري .. كما يثير العنوان الكثير من أدوات الاستفهام والتساؤلات حيث يقود المتلقي إلى جسد النصّ الشعري بحثا عن إجابات وذلك لإسقاطها على العنونة .. وهذا يعني أنّ العنونة تنمو ضمن وظيفة إغرائية تحريضية ..

نحن لسنا بزمن الإغريق طبعا، ولكن الشاعرة التونسية سهام محمد اتخذت من الزمنية التاريخية تلك المهمة المنتشرة نحو (الحب) وهي حالة إغريقية مشمسة، وحتى في زمن الإغريق، كانت الرسائل وتبادلها وأول مطلع (على الظرف) يبدأ العاشق بشطر أو شطرين من الشعر (حسب ماجاء به الناقد عز الدين اسماعيل) ومن هنا تكونت لدى الشاعرة سهام ذاتية أخرى، ألا وهي ذاتية الآن التفاعلية ونعتبرها ذاتا إضافية لها ارتباطات فعالة مع عناصر النصّ، فارتبطت الزمنية مثلا بلحظة آنية، مابين الماضي والآن، وبين المستقبل والآن، وقد أكد أرسطو على هذا الارتباط الزمني أيضا. لذلك ومن خلال هذا المسلك التصديري مابين (الأنا) الداخلية للشاعرة و(الأنا) الخارجية، والتي قد تمثل الآخر أيضا، تمّ تطابق الموضوع مع النصّ، باعتبار الموضوع حالة مستقلة بحيث يمثل الجسد الآخر، فالتصدير الأولي عندما يبدأ بالأنا، فهذا يعني أنّه مازال نصّا معلقا يبحث عن معاني جديدة، وتتراكم الحالات الجسدية منها المتجاورة كصداقة قريبة مع تفاعلات الذات، ومنها كموضوعات منفصلة تؤدي إلى معاني أحادية:

يا أنت..

يا قصيدة تؤرخ الابتداءات

لكل بحور الشعر

على فضاء شاعرة متمردة

شاعرة فقط

تسبح في سماء عينيك

كغمام أليف

كرؤى تتناسل من سدرة المنتهى

من قصيدة : زهرة على كتف كيوبيد – سهام محمد

بين الاستعارات الضمنية وحالات التشبيه تنطلق الشاعرة (وكما قلت الآن) فتتحول المعاني إلى أثر، وهذا الأثر له علاقة مابين الحالة الإغريقية وحالة الشاعرة القلبية، فهو امتداد في المعنى، فيصبح لنا أثر ذو خصوصية ومتحولات منفصلة تتأثر بالامتداد، نعم تحولات من الذات العاملة

والتي استطاعت أن تغزو المتلقي كتفاعل مستقل للذات الخارجية والتي بنت علائقها مابينها وبين الأثر وفعاليته :

تسبح في سماء عينيك +كغمام أليف +كرؤى تتناسل من سدرة المنتهى ..

هي حالات من التشبيه وحالات تعني لنا التمثيل الفعلي وهي تطرق أبواب النصّ، ليتحول من الذات إلى الآخر، عبر مساحة مرسومة ببطء .. فالأثر تحول بالتشبيه إلى صور متواصلة، بالرغم من التصوير الكلي للنصّ إلا أنه يصبح نصّا لذاته، والتشبيه هي حالة من حالات الاستعارة، ولكن هناك جزئيات هي التي ارتبطت مابين النصّ الشعري الكلي ومابين تلك الجزئيات التكوينية .. فالفعل تسبح، من أفعال الحركة الانتقالية، ومن خلال المعنى يتبيّن بأنه ليس ثابتا ولكنه متموضعا في أيقونة حوض السباحة، ويجاوره الفعل (تتناسل) حيث أن التناسل حالة من حالات التكاثر، وهو الآخر يقترب من الحركة الانتقالية، والفعلان متجاوران في المعنى الحركي، يؤديان وظيفة واحدة..

يا أنت.. +يا قصيدة تؤرخ الابتداءات +لكل بحور الشعر +على فضاء شاعرة متمردة +شاعرة فقط +تسبح في سماء عينيك +كغمام أليف +كرؤى تتناسل من سدرة المنتهى

نحن أمام شاعرة تسبح بعينيها وتعوم مابين أمواج النصّ الشعري، ومن هنا تمّت إحالة النصّ ومايحويه، بداية من العنونة من زمن (ماضي – الزمن الإغريقي -) إلى زمن حاضر، باعتبار الشاعرة هي الآن وليس في زمن مضى .. حيث حررت جزءا من عملها الذاتي وأطلقته نحو الآخر، فالتمرد يتطلب ذلك، ويتطلب أن تكون أحادية، وما بين الفضاء والمنتهى، تقف الجمل باعتراف غير منته، وذلك لأن الفضاء واسع وله زواياه التي لاتحصى، بينما المنتهى حالة واحدة، وهي حساب من حسابات الذهنية ومؤثراتها النفسية وكيفية معيشة الشاعرة وما يدور حولها ..

على كتف كيوبيد

مثل زهرة اللوتس المقدسة

وراء هذا الليل المسكون بك

فجرا يمسد ضبابه

و يمسح الملح

عن عيون المدن الحمراء....

من قصيدة : زهرة على كتف كيوبيد – سهام محمد

تواجد الملح هذا يعني تواجد الماء أيضا، وعملية توظيف اللون الأحمر والذي يرمز إلى العشق، هي عملية ترابطية مابين كيوبيد (آلهة الحب) ومابين المكون المطروح في النصّ، وأعني به الذات العاملة والتي وظفت المعاني وأخرجتها بالشكل الرؤيوي للآخر ..

مايعنيني من النصّ الذي اعتمدته الشاعرة التونسية سهام محمد هو لازمة الرفض، الرفض بداية من الذات، والرفض وما حوله، حيث تدعو دعوة ذاتية إلى تحرر المحســوس لديها، ومن هنا يكون لحركة المحسوس الداخلي الذي يجاور حركة المتخيل ومرافقته، ليعتمد الظهور ولو بشكله الجزئي..

على كتف كيوبيد + مثل زهرة اللوتس المقدسة + وراء هذا الليل المسكون بك + فجرا يمسد ضبابه + و يمسح الملح + عن عيون المدن الحمراء....

التكرار عادة يولد الجمال، ولكن نحن مع تأكيدات لتلك المفردة العائمة على ســطح المخيلة لاستنطاقها، وليست هناك حالات غائبة سوى (آلهة الحب)؛ إذن نضيف إلى العنصر الغائب حالة من الدلالة المفتوحة لكي نرصد حضوره المستمر، وهذا مافعلته الشاعرة سهام محمد، وكأننا أمام تفعيل متجدد لـــ (آلهة الحب) وفعلا أن الالهة تعني التفعيل والتجدد أيضا، فمعاني الحب كثيرة واعتبرها من المفردات الذكية. لقد تمركزت الاســتعارة على (آلهة الحب) مما شــكلت نصــا مجاورا للنصّ المعتمد من قبل الشــاعرة، وهي للاســتخدام الوضــعي لكي تتداخل المعاني فيما بينها والحصول على مساحة من الجمال في حالة الخلق..

التفعيل الحركي :

ليســت كل الموضــوعات قابلة للإدراك بشــكلها المباشــر قد تقودنا بعض العلامات إلى الرمزية أو الأيقونية، فالتفعيل هنا هو تفعيل حركي، جرت الحالة مابين البصــرية وصــورتها المصــغرة، لذلك نقول إنّ البصرية هي عبارة عن كاميرة مصغرة، وهذا مايدفع إلى مرور الصورة بواسطة الضوء إلى العينية، فأطلقت عليها الصورة العينية، ونعني بها، التصوير العيني – البصري؛ لذلك نقول إنّها الإدراك البصري؛ وهي حالات صحيحة تماما، وقد كتب العديد من الباحثين حول ذلك ..

ثلاثون عاما ونيف.. + وأنا أصنع من نثار وقتي + نظرة متقدة....أخبئ فيها القلب + ريثما تحترق المسافة في رأسي

منذ ثلاثين عاما ونيف : قد يكون هو عمر الاستقرار الزوجي لدى الشاعرة سهام محمد، رسمت تلك الزمنية وأرادت أن تقولها مع علاقات ذاتية، وإذا دلت الجملة فهي تدل على زمن قد مضــى، والآن يختلف عن الآن الماضــي، وفي طبيعة الحال إنّ هناك تراكمات كثيرة تغزو المخيلة مما تبعث على الحزن وعلى كمّ من الانتقاد، وإن كان هذا الانتقاد ذاتيا – ذاتيا، أو إذا كان ذاتيا خارجيا .. ونلاحظ مابعد الجملة الأولى تراكم الأفعال وحركتها، وهي أفعال مضــارعة تتمتع بالحركة، وإن كانت لاتعني زمنا قريبا فهي تكون معنا الآن، لأن تفكير الشاعرة سهام محمد هو تفكير آني ..

التفعيل الحركي للذات، هو الغوص في المعاني وإعادة تشــكيله بذات اعتمدت اللاشــعور، حيث نتسنتج من ذلك بأن الشاعرة سهام محمد وهي تتسلق إلى غرفة الخيال، جعلت في بالها بأنّ العالم الجديد الذي يحويها له مقوماته الغريبة والعجائبية، لذلك اعتمدت على هذا العنصر الذي يقودنا إلى قيمة فنية في البناء القصائدي .

الشـاعرة التونسـية سـهام محمد لها روحية شـعرية وهي تكافح من أجل أن تملأ مسـاحة لابأس بها والذهاب إلى العمل الشـعري بشـكل بطيء، وجلّ مايهمنا هو الثقل الشـعري في القصـيدة الواحدة من خلال منظورها العام، أيّ نتعامل معها كجسد مستقل له حيثياته وأدوات البناء ..

*** *** ***

نذهب مع بنية النصّ .. البنية الحكائية والتي اعتمدت على النصــية، وهذا يعني أنّ هناك عتبات، بداية من العتبة الاولى (العنونة) ونهاية إلى العتبة الأخيرة (الدلالات) ومن خلال تفحصــنا للنصّ الذي اعتمدته الشاعرة سهام محمد، فقد اعتمدت على مسلكين : الحقول الإشارية = باعتبارها تقودنا إلى عبارات رمزية وإلى مفردات اعتمدت الرموز لتنشيط النصّ ودفعه نحو العنصر الجمالي، والثانية العتبات الدلالية = باعتبار النصّ اعتمد على الحقول الدلالية في علم الدلالة ..

العنونة، والتي نعتبرها تاجا للنصّ الشعري (عطش بين غضون الزنابق) فقد اعتمدت الشاعرة على الاختلافات اللغوية، وهذا يعني أنّ هناك ابتكارات وعبارات مركبة اعتمدت على الإشــارات(فأيّ عطش للغصــون) وتعني أنّ الجملة الرمزية المركبة بعناية ذاتية، بينما في نفس الوقت أشــار لنا العنوان إلى جسد القصيدة، وأصبح مجاورا لها .. الشاعرة سهام محمد طالما اعتمدت على ابتكارات غير مطروحة، فهذا يعني أنّ المخيلة كانت تداعب عنصــر الخيال، والذي هو وحده ما يقودنا إلى الثقل الشعري، زائدا الاختلافات اللغوية والتي لها الأهمية في انزياحات اللغة...

يا أنت ....العطش
بين الماء والماء
قدر أنت ....
الدرب إليه جداول من قصيد
حلم أنت.........
يحاصرني كجندلة المنجنيق
لا تخمد بالتأويل شرارة الخلد
و كن موجة مجنونة

لتطفئ جنون الاحتراق
لحظة اندلاع النيران
كن وهجا منبعثا
من نداوة الشعر
كي أكون قصيدة تتقن السباحة

من قصيدة : عطش بين غضون الزنابق – سهام محمد

اعتمدت الشاعرة التونسية سهام محمد على الذات المنتجة (العاملة) والذات المجاورة (المستقبِلة)، وهي حقل من حقول الذات التعددية، حيث أنّ المنتج يختلف عن المستقبل، والمستقبل حالة تفسيرية قابلة للرفض والقبول، ومن خلال هذا المسلك تعتني بشكل فائق بالنصّ لكي تتقبله الذات الأخرى والتي حددناها بـــ (الذات المستقبلة).. فالتقبلية الذاتية تكون إحدى عناصر النصّ الفعالة، وتشارك الذات المنتجة للنصّ، فالأخيرة لها علائق مع العناصر المتواجدة بالإضافة إلى خلق عناصر جديدة تهمّ النصّ المنتج..

يا أنت ....العطش + بين الماء والماء + قدر أنت .... + الدرب إليه جداول من قصيد + حلم أنت......... + يحاصرني كجندلة المنجنيق + لا تخمد بالتأويل شرارة الخلد + و كن موجة مجنونة + لتطفئ جنون الاحتراق + لحظة اندلاع النيران + كن وهجا منبعثا + من نداوة الشعر + كي أكون قصيدة تتقن السباحة

تثير الشاعرة سهام محمد منحى آخر للقول، فالخطاب الذي اعتمدته موجها نحو الآخر، بينما القول الشعري موجها نحو الأنا، وهنا نستنتج قولين، ومن الممكن أن نجعل القول الأول المنتج، والقول الثاني نطلق عليه بالقول المتأخر والذي يتوجه نحو الآخر؛ وخصوصا أن الشاعرة تضع بعض الفواصل على شكل نقاط استرسالية للفصل بين الضمير المنفصل والمفردة، وهي حالة انفتاح النصّ المصغر ودمجه مع عدة نصوص مصغرة. لقد أشارت الشاعرة إلى عدة مفردات وظفتها في النصوص والنصوص المجاورة، ومنها : العطش والماء والقصيد والحلم .. إلخ.. وهي حالات تنشيطية لدعم المعاني وتحولات تفكرية اعتمدت التأويل، وخصوصا ظهور بعض حالات التشبيه والاستعارات الواضحة؛ فقد شبهت الشخص الآخر بـــ أنت = العطش .. الماء = أنت .. الدرب = جداول من قصيد.. الموجة = الجنون.. وكلها مفاهيم تصويرية اعتمدت عنصر الدهشة وهي تتآلف مع تأويلاتها وتعصر الغيمة لكي تحلبها مطرا.. وكلّ مفهوم يساوي لنا مدلولا، وقد استعادت المفردات بالتبادل كما مرّ معنا، والشاعرة تتقلب مع اللغة لتعطي عصارة الذات والإيصال الفعلي بشكلين: شكل الدال وشكل المدلول..

...........عبر السديم
ضوء منبثق من زرقة السماء
و ترتيلة حب معطرة بالبخور
..........تعانق وجه الليل
كن أنت ......كي أكون أنا
يا عطشا أزليا لا يروي ظمأ
...................الزنابق
يا صلاة ناسك منعزل
في كهف طافح بالانتعاش
يا حركة باشق غاف
على جسد الحلم.....يحضن ظلها

ظلها فقط..........
و يرتدي شال حُبّك
من بقايا غصون عطشى........ .

من قصيدة : عطش بين غضون الزنابق – سهام محمد

هناك عدة مفاهيم نستقبلها من خلال نصوص الشاعرة التونسية سهام محمد، وهي ترتدي زيها الذاتي تحت مسمى واحد (عطش بين غضون الزنابق). ربما تثير هذه المفاهيم بعض التعقيدات وما رسمته من حالات جدلية وبعلاقات مابين التصوير البصري والتصوير السمعي، فالمفهوم السمعي اعتمد على الأصوات، بينما المفهوم البصري اعتمد على المباعدات والمقاربات في تفاصيل النصوص والنصوص المندمجة مع بعضها، لذلك عندما نتكلم عن علاقة الصورة الجدلية؛ فنحن في منطقة التصادم مابين المفهومين السمعي والبصري؛ فالصورة السمعية تقتحم الإشارات بينما الصورة البصرية تقرّب الإشارات، وهذا ماسنذهب إليه من حالات تفقدية في مفاهيم الذات العاملة..

...........عبر السديم + ضوء منبثق من زرقة السماء + و ترتيلة حب معطرة بالبخور + ...تعانق وجه الليل

كن أنت ......كي أكون أنا + يا عطشا أزليا لا يروي ظمأ + ...الزنابق

يا صلاة ناسك منعزل + في كهف طافح بالانتعاش + يا حركة باشق غاف + على جسد الحلم.....يحضن ظلها + ظلها فقط.......... + و يرتدي شال حُبّك + من بقايا غصون عطشى........ .

من ناحية المستوى البنائي للنصّ المصغر والمستوى الدلالي؛ تتناسب المفاهيم بشكلها الطردي وتتناسب بشكلها العكسي أيضا، حيث أن الارتباطات النصية من خلال تلك المفاهيم هي التي تعطينا اعتداء النصوص على بعضها، فجسر الاتصال مثلا مابين النصّ الأول والنصّ الذي يليه حالة المخاطبة للشخص الآخر، بينما تكمن المعاني بحالات من التشبيه والمضامين المستعارة وقد اعتمدت الشاعرة سهام محمد على تباين الأفكار كي يكون للمدلول أبعاد في البنية النصية..

اعطت الرموز التي وظفتها الشاعرة التونسية سهام محمد في كلّ نصّ، استقراءات غير مستقرة وذلك لتعدد المفاهيم بين نصّ وآخر؛ فمفردة (السديم مثلا) مفردة غير مستقرة بمكان واحد، ولها صوتها الخاص عند انتقالها؛ وهي من المنظومة اللغوية المتحركة؛ أي من النظام اللغوي المكون من (مجموع الانطباعات العقلية)حسب مايرى سوسير.. فالأشياء الثابتة تخرج من هذه الانطباعات العقلية، مثلا مفردة البخور، وهي مفردة لاتتحول إلى من خلال الاحتراق.. فالاحتراق يتحول إلى روائح زكية، مما تضيف للمعنى الذي رافق النصّ، معنى إضافيا خارج النصّ وهدفه في التفسير هو الذوق الجمالي..

وهناك عدة مفردات تتقلب في النصّ الأول؛ وهي تحت مسميات معينة، ولكنها غير مستقرة كمفردة السماء ولونها وكذلك مفردة الليل والذي ينقلب إلى نهار..

إنّ مايربط النصوص بعضها لبعض ليست فقط اللغة التي تعتبر كعامل أولي لعملية الاندماج، وإنما هناك مبدأ الروابط الإحالية، فبعضها يتوقف في جملة شعرية واحدة وبعضها يمتد إلى جمل أخرى، مما تكون حالات ارتباطية بين الجمل في النصّ الواحد، ومن خلال المشهد الشعري لدى الشاعرة التونسية سهام محمد، لاحظنا مبدأ الروابط الإحالية؛ يعتدي نصّ على نصّ آخر، وذلك لتكوين المنظور الخارجي للنصّ التام وتحت خيمة العنونة والتي تعتدي بدورها على جسد النصّ وتحيله إلى المتلقي..

نصوص الشاعرة التونسية سهام محمد

زهرة على كتف كيوبيد

ثلاثون عاما ونيف..

وأنا أصنع من نثار وقتي

نظرة متقدة....أخبئ فيها القلب

ريثما تحترق المسافة في رأسي

و ينهض الإنهمار من نوم مجاز الشعر

في قصيدتي المدججة بأحلام فينيقة

هناك.............أين رأيتني فيك

لم أشأ أن أصحو

خوفا من أن يجف الحلم

يا أنت....

يا قصيدة تؤرخ الإبتداءات

لكل بحور الشعر

على فضاء شاعرة متمردة

شاعرة فقط

تسبح في سماء عينيك

كغمام أليف

كرؤى تتناسل من سدرة المنتهى

كإبتسامة تتفتح ...نعم تتفتح

على كتف كيوبيد

مثل زهرة اللوتس المقدسة

وراء هذا الليل المسكون بك

فجرا يمسد ضبابه

و يمسح الملح

عن عيون المدن الحمراء...

عطش بين غصون الزنابق

يا أنت ....العطش
بين الماء والماء
قدر أنت ....
الدرب إليه جداول من قصيد
حلم أنت.........
يحاصرني كجندلة المنجنيق
لا تخمد بالتأويل شرارة الخلد
و كن موجة مجنونة
لتطفئ جنون الاحتراق
لحظة اندلاع النيران
كن وهجا منبعثا
من نداوة الشعر
كي أكون قصيدة تتقن السباحة
...........عبر السديم
ضوء منبثق من زرقة السماء
و ترتيلة حب معطرة بالبخور
..........تعانق وجه الليل
كن أنت ....كي أكون أنا
يا عطشا أزليا لا يروي ظمأ
.....................الزنابق
يا صلاة ناسك منعزل
في كهف طافح بالانتعاش
يا حركة باشق غاف
على جسد الحلم.....يحضن ظلها
ظلها فقط..........
و يرتدي شال حُبّك
من بقايا غصون عطشى........ .

القبض على الأبعاد النصّية
في نصوص الشاعرة الفلسطينية
ملاك الريماوي

إنّ **التســلســل** النصّــي، هو كيفية القبض على الوحدات اللغوية والتواصــل معها، وإلا، عندما تداهم الشــاعر بعض الوقفات، فتصـبح علة من التواصـل في النصّ المكتوب بالبرغم من أن التفكر المناط بالشــاعر تفكرا شــعريا، وهو ليس تفجيرات لغوية بقدر ماتكون اللحظة المناســبة والتي تولد لحظات عندما يكون الشاعر قد فقد وعيه المباشر وأصبح ضمن منظور نصّي لايفارقه إلا في لحظات الكتابة؛ فتتوافق الكتابة مع التوقع لا مع المتعلقات الذاتية التي تحولت من ذات يومية إلى ذات، همها الوحيد الاقتراب من النصّ الشــعري والخوض في براكينه التي تصــادف الشــاعر بين الحين والحين.

تنهض الذات التي تتطابق مع الأنساق باعتبارها وصفة كاملة هدفها المعتقد الشعري وكيفية تحقيقه، ومن هنا يكون للشـاعر الوعي الذاتي الشـعري، لأنه سـيحصـل على الذات الحقيقية التي لها تجربتها الشــعرية وكذلك دربتها في كيفية الولوج إلى النصّ وإدارته جماليا. وعندما تكون الذات في عالمها المنبثق منها تكون قد كسـبت عالما قد أختارته ليتطابق مع توجهها الشــعري، وعندما يكون العالم المحيط بالذات مناسبا ومتطابقا تماما، يكون قد كسبت عالما آخر لتنطلق منه، لذلك يكون للذات عالمان أو وجهان يستديران في الدربة الذاتية لكي تغوص في التجلي الكتابي.

بين امتاد التصورات العالقة في الذهنية والأشياء المتواجدة في الخارج، نسجت الشاعرة الفلسطينية ملاك الريماوي نصّها والذي حمل عنوان : صورة شـمسـية.. كأنها تُرجعنا في الذاكرة خلفا مع بيانات آنية أرادت من الصــورة الشــمســية أن تكون شـاهدة من خلال منطقة الفلاش باك. ومن خلال هذا المنظور نلاحظ فعل المتخيل وحركته ليس فقط بين الجمل وتأسـيسـها وإنما بين الأفعال الحركية والتموضـعية والتي شـكلت حركة للدال والمدلول لتشـكيل دلالات حركية تسـاعد النصّ على حركته وعدم سكونه بزاوية ما.

في الوادي العجيب

سكنتُ الملاذ

وأسّستُ شجرة تقاوم وجودي

نفس الوادي

شاهدتّ بين أضلاعه صورتي الضائعة

من قصيدة: صورة شمسية - -ص 10 —ملاك الريماوي - هشيم الأيام

كلّ تركيب لغوي في المنظور الشـعري يعتمد الاختلاف، والاختلاف الذي نعنيه، هو اختلاف التراكيب الدالة، ومن هنا تظهر ليس فقط حركة فعل المتخيل، وإنما تظهر المتعلقات الذاتية وحركة المحسوس في النصّ المكتوب.

في الوادي العجيب + **سكنتُ الملاذ** + **وأسّستُ شجرة تقاوم وجودي** + **نفس الوادي** + **شاهدتّ بين أضلاعه صورتي الضائعة**

نلاحظ من خلال المقطعية التي رسـمتها الشـاعرة ملاك الريماوي أنها تعتمد التركيب اللغوي المختلف وهي الخاصـية الشـعرية التي تقودنا إلى تنشـيط فعل الإثارة؛ كي يكون المقطع مسـتقلا تماما، وما علاقاته الخارجية إلا مع الأشياء المركبة، وأما علاقته الداخلية فهي مع النصوص الأخرى. فعندما يكون الوادي عجيبا، فالعجائبية الطبيعية تطرب باب الذهنية وما تعلق بها، لذلك فالمسـكن الذي اختارته الشـاعرة، مسـكن الملاذ؛ فالتأمل الذي قادته، التأمل النفسـي خارج اليأس، ونستطيع أن نقول هناك لغة سلوكية ظهرت من أعباء النفس، وخصوصا أن الشاعرة من سكان غزة المحتلة.

كلما داهمت شمساً

تخرج عصفورة منها

وتجمع كياني

نفس العصفورة

رأيتها تبحث عن الحرّية

من قصيدة: صورة شمسية - -ص 10 —ملاك الريماوي - هشيم الأيام

لكي يكون النصّ موحدا، فإن البنية النصية خالقة لجميع السياقات المنسجمة، والتي تكون نتيجة علاقات خاصـة ومنها العلاقات التركيبية وامتداد المعاني على بعضـها وكذلك تأويل الجمل النافذة

على بعضــها، وتكون هذه العوامل وطيدة باكتشـاف التماسـك النصّـي الذي يظهر للمتلقي كمنظور خارجي يمتلك التأثير والعجائبية بمفاهيم تطرق السياق.

كلما داهمت شــمســاً + تخرج عصــفورة منها + وتجمع كياني + نفس العصــفورة + رأيتها تبحث عن الحرّية

في المقطع الثاني نلاحظ الاسـتقلالية وإحالة المعاني، فقد رمزت الشـاعرة للمرأة، بالعصـفورة وهي تبحث عن حريتها ليس فقط في موطنها غزة، وإنما أرادت أن تكون مع حركة المرأة في كلّ مكان. لذلك فقد وظفت الشـــاعرة ملاك الريماوي بعض الأفعال التي اعتمدت الحركة الانتقالية، فالفعل يبحث، لايتوقف عند نقطة، فالبحث جار مهما كانت الظروف، وهو من المعاني النفسية التي تطرق أبوابها الشاعرة.

إن الابتكار الرمزي في النصّ يجعل النصّ يحوي على عدة تأويلات، وهذا مايجعل للنصية استقرارها في المأخذ الشعري.

عندما فقدت وجهي

رأيته في مختبر الترتيش

يعاني من اليقظة

شاهدتّ الكثير من السحب البيض

تمطرني

في ليلة ناسكة..

من قصيدة: صورة شمسية –ص 10 - ملاك الريماوي

إن الذات الحقيقية تفسّر الأشـياء بعد أن تلمها، ولذلك فإنّ تفسـير الأشـياء يقودنا إلى أوضـاع ثانوية ومنها مثلا التصــوير الشــعري، وتدخل فعل المتخيل من خلال التصــورات التي تنتاب الشــاعرة، لذلك نلاحظ أن الشاعرة ملاك الريماوي قد لقحت نصّها بالأشياء حسب الماهية، وبالتصورات التي قادت تلك الأشياء إلى تفسيرات جمّة..

عندما فقدت وجهي + رأيته في مختبر الترتيش + يعاني من اليقظة + شاهدتّ الكثير من السحب البيض + تمطرني + في ليلة ناسكة..

توظيف الأفعال، ومنها الحركية والانتقالية والتموضــعية، تعد عاملا حركيا في النصّ، لذلك فإن الشــاعرة ملاك، قد مالت إلى بعض الأفعال الحركية، لكي تحصــل على نتائج من خلال الطرح

المرســوم، وآخر نتيجة لها، كانت ليلتها الناســكة، ومن هنا فقد كانت ســببية الليلة الناســكة هي الأشياء المادية، حيث كانت حتمية المنظور التفاعلي قد لقح النصّ بمساحة من الرمز الخيالي.

صورة شمسية

في الوادي العجيب

سكنتُ الملاذ

وأسّستُ شجرة تقاوم وجودي

نفس الوادي

شاهدتّ بين أضلاعه صورتي الضائعة

..

كلما داهمت شمساً

تخرج عصفورة منها

وتجمع كياني

نفس العصفورة

رأيتها تبحث عن الحرّية

..

عندما فقدت وجهي

رأيته في مختبر الترتيش

يعاني من اليقظة

شاهدتّ الكثير من السحب البيض

تمطرني

في ليلة ناسكة..

....

التعايش الدلالي
في قصيدة مرة أخرى
للشاعر العراقي اسماعيل الحسيني

معظم النصــوص الشــعرية تعيش بدلالات واضــحة ودلالات غير واضــحة، أو تكون الجملة وملحقاتها، جملة دالة على الحدث الشعري، والتغييرات التي تحدث بين الحين والحين (التغييرات اللغوية)؛ هي تغييرات المعنى والتأويل في النصــوص التي تشــكل أهمية كبرى وكيفية التعامل معها؛ ومن خلال هذا المنظور يكون للقرائن الإشـارية حصـة في اللغة التي يوظفها الشـاعر، حيث أن الإشارة إلى الأشياء مقرونة أيضا بدلالات معتمدة، وليست جميع الأشياء يتم اعتمادها في الثقل الشعري، فبعضها يشير به الشاعر إلى الشيء من خلال الشيء، وبعضها تكون ضمنية، وتحمل المعنى الضمني، لذلك نتجه إلى الموضوع باعتباره حالة متحولة من معنى.

مرة أخرى: هي قصيدة الشاعر العراقي اسماعيل الحسيني، والتي نعتبرها حركة وانتقالا ثانياً، حيث أن هذه المرة، ســبقتها مرة أولى، ومن خلال هذا المنظور، نرى بأنّ العنوان حمل حركة إضــافية لنصّ آخر، ولكن في نفس الوقت هناك اندفاع وانفعال في هذه المرة، وهنا نرى أنّ الجهود وقوة العمل متواجدان، ولكن عند الكتابة سنفقد منهما بعض الأشياء، وهذا وارد في جميع أنواع الكتابة النصّية في الأدب الحديث.

نطمح أن نكون مع النصّ، مع البنى المؤسسة والتي عادة تكون حاضرة باتجاهين، الاتجاه البنيوي والاتجاه السـيميائي، ولكن بما أننا مع التعايش الدلالي، فسـوف يكون للمنظور الإشـاري للأشـياء مساحة في النصّ وذلك من خلال الاستعارات التي يعتمدها الشاعر عادة.

بقساوة الوجود نفسه،

لكنّ الأقسى

حين تنظر من نافذتك الوحيدة

وإذا هي مرآة!

حين يسبّب اسمكَ صداعاً

لرأس القبيلة

فتصبح حطّاباً فاشلاً

لم يقطع سوى شجرة العائلة!

من قصيدة: مرة أخرى – اسماعيل الحسني

إنّ البنية الكلية هي وحدها القادرة على بناء العلاقات بين عناصر النصّ، وهي التي تمتلك الطبيعة المميزة تجاه بنية أخرى، حيث يتم المقارنة بين بنية وأخرى، وبين دلالة ودلالة أخرى؛ لذلك عندما تكون المفردة الشعرية دالة على معنى أو شيء من الأشياء تكون دلالتها ضمن علاقة تركيبية، يقول الرازي: الكلمة هي اللفظة المفردة الدالة بالاصطلاح على معنى. ومن هنا فإنّ الشاعر على دراية بمفرداته عند توظيفها، وبما أننا مع التعايش الدلالي في النصّ؛ فهذا لايبعدنا عن العناصر الأخرى وعلاقاتها.

بقساوة الوجود نفسه، + لكنّ الأقسى + حين تنظر من نافذتك الوحيدة + وإذا هي مرآة! + حين يسبّب اسمكَ صداعاً + لرأس القبيلة + فتصبح حطّاباً فاشلاً + لم يقطع سوى شجرة العائلة!

من نقطة للانطلاق، يقودنا الشاعر العراقي اسماعيل الحسيني إلى منطقة الوجود، وهي المنطقة التي تتجاوز تحليل الأمثلة، باعتبار أنّ المعاني والمفاهيم تتعدّد من خلالها، ومن خلال هذه التعددية تتعدد الدلالات ويصبح النصّ الشعري بتعايش دلالي بداية من العنونة وهي العتبة الأولى، وبداية من النصّ؛ الذي يبدأ من أصغر وحدة لغوية.

القساوة شيء من الأشياء، ولكن تتعدد معانيها، فهناك القساوية السلبية التي تؤدي إلى اللؤم، وهناك قساوة الحياة، وهناك القساوة الإيجابية التي تؤدي إلى التحدي. ومن خلال هذه المعاني المتعددة نلاحظ أنّ الشاعر ربط المفردة بعلاقة مع الوجود، وبما أن المفردات التي وظفها الشاعر، مفردات بعضها مرئي وأخرى غير مرئي، فإنّه اتجه نحو الدلالة الضيقة والدلالة الواسعة؛ يقول هيدجر: (أصبح واضحا أننا نفهم كلمة الشيء في دلالة ضيقة وأخرى واسعة. الشيء بالمعنى الضيّق يدلّ على ماهو ملموس، مرئي... إلخ، على ماهو قائم أمامنا. أمّا الشيء بالمعنى الواسع فيدلّ على كلّ شأنٍ، كلّ مايكون على هذه الحال أو تلك، الأشياء التي تحدث في العالم، الوقائع. الأحداث. " " [1]).

[1] - السؤال عن الشيء – ص 37 – مارتن هايدغر – ترجمة: د. اسماعيل المصدق

نلاحظ أنّ الشاعر وظف الكثير من الأشياء الدالة، وربطها بعلاقات مع الأفعال الحركية والانتقالية، والفعل بذاته يدلّ على معنى، فإمّا أن يكون المعنى حركي حركي، أو أن يكون حركي انتقالي.

الأقسى

حين يصفكَ العالم

بكفّ من تحبّ!

حين تُسأل عن الحرب

فترسم خطّا مائلا وتمضي...

القسوة تكمن

من قصيدة: مرة أخرى – اسماعيل الحسني

ننطلق من حقيقة الشيء وتناسبه مع الأشياء الدالة، وحقيقة الشيء هو التفكر الدال أيضا ضمن المفهوم الفلسفي للدلالة، فعندما يكون التطابق بين الأشياء الحقيقية يكون الشاعر قد وصل إلى بعض الشيء من الفعل القصدي، لذلك لايأتي نصّ دون تحضيرات تفكرية والتي تذوب فيما بعد بالفعل الكتابي، لتظهر لنا الكتابة الآلية والتي يكون للعفوية بلحظتها الشعرية التأثير أو اتخاذ الطريقة المختلفة للتجاوب مع النصّ؛ فلغة الاختلاف هي التي نبحث عن واقعها الوجودي في النصّ.

الأقسى + حين يصفكَ العالم + بكفّ من تحبّ! + حين تُسأل عن الحرب + فترسم خطّا مائلا وتمضي... + القسوة تكمن

التصوير الذي ينقله الشاعر اسماعيل الحسيني، تصوير القرب من الذات الحقيقية التي يوفر لها مساحة من الاستقلالية، لذلك فقد انطلق الشاعر من الذات إلى العالم، انطلاقة كونية؛ فالوضوح الذي قصده، وضوحا تساؤليا، جعل من النصّ أن يتقبل الأسباب، لكي يكون لكلّ صورة دلالة، وهكذا تكون الجمل ذات علاقات بين بعضها لكي يتواصل الشاعر معها لغويا.

فقد وظف الشاعر مفردة القسوة، وراح نحو الأقسى، فالعالم غير هادئ، والحرب لم تنته طالما هناك من يطعّم الوضعية ويجعلها موضوعاً عالقاً على مدار الاعوام.

في وصيّتكَ:

أريد أن أُدفن سريعاً

لتشعر بي الأرض.

القسوة هي البلاد

مع أنّي لا أعرف معنى البلاد،

وأتساءلُ دائماً

ماذا تفعل فكرة في رأسٍ مقطوع ؟!

من قصيدة: مرة أخرى – اسماعيل الحسني

من خلال الوصية؛ هل هناك وظائف كامنة؟ هذا مايبحث عنه عادة الشاعر في النصّ المقروء قبل الكتابة، ولكن عند الكتابة، تظهر تلك الوظائف والتي عادة تُسمى بالمستورة، ومن خلال هذه الإحالة نلاحظ بأن الشاعر يستخدم الرمزية أو بعض الغموض لاستخراج الكوامن المتعلقة بالذات الحقيقية.

في وصيّتكَ: + أريد أن أُدفن سريعاً + لتشعر بي الأرض. + القسوة هي البلاد + مع أنّي لا أعرف معنى البلاد، + وأتساءلُ دائماً + ماذا تفعل فكرة في رأسٍ مقطوع ؟!

يقودنا الشاعر العراقي اسماعيل الحسيني إلى مجموعة من الكلمات المركبة القابلة للتحليل من خلال ملامحها الدلالية، فكلّ مفردة عند تركيبها أدت إلى تأويل، بعدما تخلت عن معناها العام مثلا: الفعل أريد ومفردة أدفن؛ المفردتان دلتا على فعل تكويني في الجملة بعد اجتماعهما، حيث أصبحت مفردة (أريد) مفردة للتمني، وهي من أفعال الكلام، ومن خلال هذا المنظور المختلف في المعاني استطاع الشاعر أن يمنح المساحة الواسعة لفعل المتخيل أن يتحرك ويعتني بالخيال المتواجد، فلا أحد يرغب أو يتمنى أن يدفن سريعاً؛ ولكن المنظور الحسّي لدى الشاعر تغلب على كلّ شيء لشدة الضجر الذي يعانيه.

في وصيّتكَ : كأننا أمام تعاريف يطلقها الشاعر وهو يعدّد عدة وصايا لكي يصل إلى الدلالة المركزية (القسوة)، وبما أنّ القسوة دالة على معناها، غير أنّ الشاعر استطاع أن يغذي النصّ بدالات إضافية لتصبح الجملة الشعرية لديه ذات قوّة، وتتمتع ببرهان نصّي.

مرّة أخرى

أشياء كثيرة قتلها التشابه،

بقساوة الوجود نفسه،

لكنّ الأقسى

حين تنظر من نافذتك الوحيدة

وإذا هي مرآة!

حين يسبّب اسمكَ صداعاً

لرأس القبيلة

فتصبح حطّاباً فاشلاً

لم يقطع سوى شجرة العائلة!

الأقسى

حين يصفكَ العالم

بكفّ من تحبّ!

حين تُسأل عن الحرب

فترسم خطّا مائلا وتمضي...

القسوة تكمن

في وصيّتكَ:

أريد أن أُدفن سريعاً

لتشعر بي الأرض.

القسوة هي البلاد

مع أنّي لا أعرف معنى البلاد،

وأتساءلُ دائماً

ماذا تفعل فكرة في رأسٍ مقطوع ؟!

..

اسماعيل الحسيني

الاختلاف والمعنى
في نصوص الشاعر العراقي الراحل
محمد نوري([1])

موضوع الاختلاف من الموضوعات المتشعبة، حيث ينظر إلى منظوره بعين قارئة، وربما هناك من يجيد الاختلاف اللغوي ومن خلاله يتم تقييم قيمة الاختلاف، لم نتوقف على هذه الخاصية فقط، فالاختلاف يشمل اختلاف الذات أيضا، والذات المختلفة يؤدي مسلكها إلى اختلاف المعاني واللغة، واختلاف المحسوس، حيث يختلف شاعر عن اللغة والمعاني من خلال المحسوس، والذي يجري على مدار الاختلافات فمحسوس شاعر لايشبه محسوس شاعر آخر، من الطبيعي أنّ هناك بذور الاختلاف، وتعتبر التجربة الحسية المختلفة من التجارب التي تمتلك قيمة خاصة، وتنقسم إلى قسمين، السطحية والتي تظهر على أنها تمثيل للمحسوس السليم ولكن في عبارتها المختلفة تختلف تماما عن الظواهر المتمثلة للشاعر، والمحسوس الزائف الذي يظهر في بعض الأحيان ليلتقي مع ظواهرية المحسوس السطحي، لذلك جمعهما والإشارة إليهما ضمن التجربة الحسية يعتبر من المهام الحقيقية والبحث عن المحسوس الداخلي للشاعر، والذي يختلف عن محسوس آخر.. واللغة الداخلية للشاعر والتي تظهر بتجلياتها من خلال قيمة النصّ الشعري ومدى ثقله في الشعرية..

إنّ موضوع الاختلاف لايتعامل فقط مع الواقع، فقد يختلف معه بشكل تفسيري، ولكنه يستدعي مأخذ التأويل، وهو الحاجة الملحة بين الاختلاف التأويلي ولغة النصّ، لذلك قد تأتي العنونة مختلفة عن الواقع وقد تختلف عن جسد النصّ ولكن لاتختلف عن نفسها كعنونة مستقلة رسمها الشاعر بتأن لكي يستطيع أن يجد أدوات الاندماج وأدوات التأويل بين العنونة وجسد النص..

نذهب مع الشاعر الراحل محمد نوري (والذي غادرنا قبل أيام قليلة)ونبقى مع مسلك من مسالك نصوصه المتواجدة لدينا:

---

[1] - محمد نوري قادر تولد 1958 , لم يكمل دراسته الجامعية بسبب عدم انتماءه للحزب الحاكم ونظامه الدموي .. نشر أول قصائده في مجلة الطليعة الأدبية عام 1976 لم ينشر بعدها اي قصيدة واكتفى بالصمت حتى سقوط النظام 2003..
(عن لسان الشاعر)

إحالة المعنى والذات

فالمؤســس لهذه النصــوص كان يتابع بشــكل يومي مايدور في البلاد بالإضــافة إلى منظوره الذاتي التوسعي الذي كان يفرش مساحته ويعتني بلغة الاختلاف والانزياحات الواردة في نصوصه المعتمدة :

الآن
من بوسعه
يزيح
هذا الغبار ؟

هؤلاء الذين قطعوا اوصال القيثارة
السكارى
المزدحمون بالترقب
المتشدقون منّا
من غضب القبّرات
من جاء بهم ؟
المراكب غرقى بالهذيان
والأشجار تنتحب ظلالها

الآن
من بوسعه
يصغي
إذا ما ارتفع همس الطيور ؟

من قصيدة : أسئلة – محمد توري

ليس هناك معاني ثابتة في النصوص الشعرية، قد يكون منظور الشاعر الداخلي يختلف عن منظور المتلقي، وتكون الرؤية والأبعاد التي يرسمها الشاعر تختلف عن الأبعاد نفسها وهي تتحول من زمنية إلى أخرى، إذن، فالحركة متوالية من المعاني ولا يعتمد الشاعر الاستقرار معها، وذلك بسبب بسيط جدا، هو تغيير الرؤية نحو الرؤيا عند الخلق، لذلك مراجعة المعاني ضــرورة غير ثابتة.. فالصــور الشــعرية بأبعادها الزمنية تعتمد الصــور المجزأة، وكلّ صــورة قد تعتمد الاســتعارة، فتصــبح لدينا قصيدة قصيرة، لذلك بعض الشعراء ومن خلال بحوثهم يعتمدون الصور الجزئية ويتعبرونها قصائد مصــغرة؛ ويقول مونرو بيردســلي في كتابه علم الجمال " ص 134 " : إنّ الاســتعارة هي قصــيدة

مصغرة.. وكذلك نقول إنّ الصورة، طالما لها استقلالية فهي قصيدة مصغرة، وتعتمد على الامتداد من ناحية المعاني الممتدة..

الآن + من بوسعه + يزيح + هذا الغبار ؟ + هؤلاء الذين قطعوا اوصال القيثارة + السكارى + المزدحمون بالترقب + المتشدقون منّا + من غضب القبّرات + من جاء بهم ؟

المراكب غرقى بالهذيان + والأشجار تنتحب ظلالها + الآن + من بوسعه + يصغي + إذا ما ارتفع همس الطيور ؟

توظيف المفردة الشعرية وبالتالي الجملة الشعرية من خلال تضمينها للمعاني وليس من خلال حضورها الشكلي وتزيينها؛ فالمعنى العجائبي يقودنا إلى أسلوب دهشوي، وكذلك يتمركز في الصور الشعرية الامتدادية للمعاني؛ لو أخذنا مفردة – الآن ، فإذا كانت مفردة لوحدها دلت على نفسها، بينما اخترقت المفردة المعنى الدال التموضعي وتعدت على معنى آخر من خلال تركيبها بجمل ممتدة ودمجها مع فعل حركي " يزيح " وماضيه " أزاح " وبين الآن الحاضرة وفعل الحركة " يزيح " الذي دلّ على حضوره الآني استطاع الشاعر أن يكون الآن حتى لو كان النصّ بعد عشرين سنة من تأسيسه.. وبما أن تاج النصّ يبحث عن اسئلة، فالملاحظ أن الاسئلة التي وضعها الشاعر العراقي محمد نوري، تختلف عن الأسئلة التقليدية، فهي أسئلة بحث وترقب وتنقيب، فهو يرسم خصوصية الباحث عنه وفيما بعد يطرح سؤاله.. في المقطع الأول والذي ينتهي بسؤال (من جاء بهم) والذي عزلته عن المقطع الثاني وذلك لخصوصية السؤال لاغير، لذلك فالمشهد المعتمد من قبل الشاعر محمد نوري، من المشاهد التخصصية، أي تجربة حسية خصّت الشاعر، ومن خلال هذه التجربة تحرك المحسوس، واستطاع أن يرسم من خلاله تجولاته إلى جانب الذات العاملة؛ فالأفعال التي اندفعت بقوّة حضورها، وأراد من الماضي أن يكون حاضرا، مثلما وظف لنا الفعل " قطعوا " وعكسها أوصلوا، وإذا أردنا مرادفات فعل قطع، فهي كثيرة ومنها بتر وشقّ.. حسب المعنى المعتمد في الجملة التي تحتويها، وبما أنّنا مع جملة شعرية، فأوصال القيثارة؛ أوتارها، لذلك فقد اقتحموا الغناء وقطعوا أوصاله، من خلال هذا المعنى نتكئ على جملة الشاعر، وهي المعنى الذي يؤدي إلى البهجة، والدال على المستقبل..

في المقطع الثاني، يضعنا الشاعر معه " الآن " ومن خلال هذه التموضعية يوظف بعض الأفعال أيضا، لكي يكون مع المتلقي بسيرورة قصائدية، دون أن يتراجع عن المعنى، بالعكس، دلّ على الإصرار، فالقوّة التي دفعت مفردة " الآن " هي قوة الأفعال، وحضور الفعل الماضي ودمجه بحالة آنية، حيث دلّ على فعل تواجد في وقتنا الحاضر، بينما قيمة الفعل، قيمة ماضوية، ومن خلال المدلول الذي قادنا ‘لى نوعية الحدث الشعري، استطاع الشاعر أن يتواجد مع الحدث الدال من خلال الفعل الذاتي المحرك لمساحة الحدث الشعري الخارجي.

نذهب إلى إحالة المعاني، وتوظيفها من خلال الذات العاملة، فالمعاني تفيض حولها، ومن خلال هذه المساحة نستطيع أن ندخل إلى مفهوم بنية النصّ الشعري والطبيعة الكلية للنصّ بصدد الذات العاملة المثيرة للمعاني، من خلال البنية الفنية والصـور المختلفة؛ وذلك باختلاف نوعية اللقطات واختلاف اللغة البنائية لهذه اللقطات التي يرسمها الشاعر العراقي الراحل محمد نوري..

إحالة المعنى والذات

مفهوم الإحالة على الذات، هي تلك العناصـــر المتعلقة بالذات، ومنها فيض المعاني وبنية النصّ والأبعاد والمتقاربات، شرط أن يكون تواجدها من خلال النصّ الشعري، وتكون الذات هي العامل المسـبب لهذه العناصـر التي تبني النصّ؛ فدور الذات العاملة منها، أن تبني وتهدم النصّ، لتشـتق العناصـر الملائمة والأكثر تأثيرا، لذلك فهي تتدخل في الإدراكيات والإدراكيات اللغوية، وكذلك في مساحة الاختلافات النصية..

نلاحظ أنّ الشاعر العراقي محمد نوري، ومن خلال المفهوم النصّي، يتبع هذه الإحالة النصية، كما أنّ للذات الفعالية الأسـاسـية في اسـتقلالية الالفاظ والتي تؤدي إلى الدلالات، ومن خلال الإحالة يذهب الشـاعر إلى البناء الإشـاري، حيث ينفرد بنظام الإشـارات للوصـول إلى الدال والمدلول، وكذلك تعيين المشار والمشار إليه على المدى البعيد في المنظور الشعري..

(1)

بدلا من مصاحبة الأعمى ، إحمل مصباحك .

بدلا من العويل ، إحمل القيثارة

لا متعة في الانحناء والنظر للخلف .

اصغِ

اصغِ فقط

عصفور آخر يرتفع شدوه

من قصيدة : أغنيتان – محمد نوري

ترجع الإحالة إلى الطبيعة الذاتية المتحولة، فيتم تحويل المنظور الطبيعي إلى خيال، فتكون الذات بفعل خيالي وتتخلص من الفعل المباشـر الطبيعي؛ فالتماسـك الذي يحدث، هو تماسـك المعنى مع الذات العاملة، ومن خلاله يكون العنصـر المفسـر للنصّ الشـعري ذا بعد ارتكازي نحو الصور الشعرية وأبعادها، حيث أن التفكر الخيالي لايميل إلا بهذا الاتجاه..

بدلا من مصــاحبة الأعمى ، إحمل مصــباحك . + بدلا من العويل ، إحمل القيثارة + لا متعة في الانحناء والنظر للخلف . + اصغ + اصغِ فقط + عصفور آخر يرتفع شدوه

أحال الشـاعر التأمل إلى المعنى، فالمصـباح رمز إلى التأمل، وقد أصـبحت المفردة الشـعرية دالة بحد ذاتها، فاستدعى الشاعر من خلال الجمل المركبة بعض الإشارات ليشير إليها، فيصبح لدينا، تنشيطا حركيا للمشار والمشار إليه، فقد أشار لمفردة الأعمى، والتي أعطت معنى لذاتها، بينما من خلال التأويل فالظلام أيضــا أعمى، والطريق غير الســالك أيضــا أعمى، ومن خلال الدال جمع الإشارات في النصّ الشعري ليحصل على دلالات للمعاني التي وظفها كمسلك ذاتي، لتكون الذات هي المســاحة العليا لهذا المســلك.. وكذلك أشــار إلى القيثارة وإلى العصــفور.. بينما دلّ على بعد تفسيري لهما..

(2)

من السهولة تتعلم ركوب الموجة

من الصعب حقا ان تتعلم فن الإصغاء

فليس البحث في البراري القاحلة

عن ظلّ

أو ابتسامة

مهمة سهلة

من قصيدة : أغنيتان – محمد نوري

بين الإحالة والقول الشـعري يؤسـس الشـاعر البنية الشـعرية والتي تؤدي إلى المعاني التي تدور في مسـاحة الذات، وهي حالة من الحالات القصـدية لتكون على مسـتوى أرقى في البناء النصـي، لذلك تتواجد البنية مع المعاني من خلال النصية في النصّ المعتمد وتختلف عن نصّ آخر، ونستطيع أن ننفي تواجدها في نصّ آخر، ومن خلال هذه النظرة التجددية من الطبيعي أن تكون مكونات النصّ ذات عناصر جديدة محكومة مع الذات المتغيرة، وتختار ذاتها الملائمة في الهدم والبناء..

من السهولة تتعلم ركوب الموجة + من الصعب حقا ان تتعلم فن الإصغاء + فليس البحث في البراري القاحلة + عن ظلّ + أو ابتسامة + مهمة سهلة

من الملاحظ من خلال النصــوص أن القول الشــعري والمعنى متوازيان في اللغة ليؤديا إلى البنية النصـية، حيث أن البنية تحمل المعاني وتؤديها.. ومن خلال المشـهد الشعري لدى الشـاعر محمد

نوري، اختلفت البنى النصـية كما اختلفت المعاني المذخرة بواسـطة الذات العاملة.. ففي نهاية كلّ مقطع من المقاطع التي رسـمها الشـاعر يعتمد المعنى العجائبي، مما يقودنا إلى أسـلوب مختلف عن شعراء جيله، وخصوصا أن الشاعر كتب القصيدة في أواسط السعينيات وتوقف فيما بعد وبدأ ثانية بعد إزالة النظام الدموي الحاكم في العراق..

يبني الشاعر العراقي الراحل محمد نوري نصوصه عادة من خلال تجاربه اليومية وتجربته الحسية، حيث يكون المحسوس لديه دالا، بينما النصّ دلالة من دلالات البعد القصدي عند الخلق النصي..

الراقصون

على نواح العشب

في حقولنا

لم يسمعوا عويل القبرات

وهو يرتفع

فوق اشجارها العارية

...

ما زلت

طائرا ذخيرته الضوء

على سفح

يتلظى

ويئنّ من لصوصه

من قصيدة : نصوص راقصة – محمد نوري

المرســل هنا هو النصّ الراقص، بينما الدال على النص هو الباث، وقد أضــاف الشــاعر محمد نوري جمالية للمعنى بداية من هرم النصــوص الموازية للعنونة، ليؤكد لنا بأنّ البنية هي بنية إحالية في النصّ بتركيبة لغوية، فأحال المعنى إلى النصّ، وأحال العنونة إليها أيضا..

الراقصـون + على نواح العشـب + في حقولنا + لم يسـمعوا عويل القبرات + وهو يرتفع + فوق اشجارها العارية

ما زلت + طائرا ذخيرته الضوء + على سفح + يتلظى + ويئنّ من لصوصه

النصّ لدى الشاعر محمد نوري باعتباره مشهدا منتجا للمعنى الجزئي، ومن خلال الجزئيات لاحظنا بأنّه يحوّل نصوصه من معنى إلى آخر مرتبطا بالعنونة، ومن خلال هذه المساحة ينظر للنصّ الشعري على أنّه حاو للمعاني القصدية التي فكر بتوظيفها..

أشار الشاعر إلى الراقصين، وهي مفردة منشطة بقوة في النصّ المرتبط، وفي نفس الوقت هناك تشبيه ضمني، مما جعل الصورة كمشهدية ضمن مشاهد النصّ الموازي للغة التي وظفها كسماء مطلة على مايجري من ارتباطات نصية.. ومن خلال هذا المنتج لاحظنا أن الإشارات الطبيعية هي التي تغزو النصّ: الراقصون والعشب وعويل القبّرات.. كلها أعطت منشطات في ديمومة النصّ التركيبية.. وعندما تتحول إلى الذات المالكة تختلف لغتها عن اللغة الطبيعية، فعندما تتحول الذات، تتحول معها المعاني زائدا اللغة التي تحمل كمالها. فقد سعى الشاعر أن يفصل الـ " أنا " عن معنى الاستعارة وذلك من خلال التشبيه، فهو طائر، وهنا إشارة للطائر، وهي حالة تشبيهية أدت وظيفتها للمشبه والمشبَه به..

يا الله

لماذا في الفراتين

النهار يراقص قاتله

والنار تُضطرم

وتتشظى كل حين ؟

من قصيدة : نصوص راقصة — محمد نوري

إنّ المعاني تتم التوافق مع الإشارات والابتعاد عنها يتم تسقيط الباث؛ وعادة بتفريق الكلمات وعدم امتداد الجمل على بعضها، ومن خلال المنظور الشعري لدى الشاعر العراقي الراحل محمد نوري لاحظنا اعتناء الشاعر بالمعنى التوافقي للكلمات مع اندماج بعضها بعض دون الاعتماد على المؤجلات، لذلك اعتمد البنى المصغرة لكي ينهي النصّ كحالة مستقلة ضمن عدة نصوص مشهدية اعتمدها الشاعر..

يا الله + لماذا في الفراتين + النهار يراقص قاتله + والنار تُضطرم + وتتشظى كل حين ؟

شكوى منفردة للشاعر كأنه يقدم ملف الفراتين عن القتلة.. وضمن هذه الملاءمة في المعنى واجه الشاعر لغته الشعرية وهو يناجي بتأمل من لفظ الجلالة (الله) إحصائية متواجدة على الأرض وفي

بلده العراق بالتحديد، حيث أضـاف مقارنة بين هذه الأرض وحالة تفكره بأرض أخرى أكثر سـعادة.. ولكن السعادة لها ثمنها في بلاد مابين سيفين..

يمتثل النصّ الشـعري لدى الشـاعر العراقي محمد نوري بأنه حركة لذاته، لذلك يحتفظ بالمعاني في دائرة الذات التي لها الســمات الأولى في رصــدها ومثولها في النصّ وكأنه تمّ إلقاء القبض عليها، والســبب بســيط جدا، حيث تراكمات المعاني حول الذات العاملة هي التي تفرض وجودها كنصّ منفصل مع كلّ معنى معتمد؛ وإنّ للغة الشاعر التي وظفها لها الإمكانية نحو الاختلاف وإيجاد بعض العناصر المساعدة في دعم النصّ.

نصوص الشاعر العراقي محمد نوري

أسئلة

الآن
من بوسعه
يزيح
هذا الغبار ؟
هؤلاء الذين قطعوا اوصال القيثارة
السكارى
المزدحمون بالترقب
المتشدقون منّا
من غضب القبّرات
من جاء بهم ؟
المراكب غرقى بالهذيان

والأشجار تنتحب ظلالها
الآن
من بوسعه
يصغي
اذا ما ارتفع همس الطيور ؟

أغنيتان

(1)

بدلا من مصاحبة الأعمى ، إحمل مصباحك .

بدلا من العويل ، إحمل القيثارة

لا متعة في الانحناء والنظر للخلف .

اصغِ

اصغِ فقط

عصفور آخر يرتفع شدوه

(2)

من السهولة تتعلم ركوب الموجة

من الصعب حقا ان تتعلم فن الإصغاء

فليس البحث في البراري القاحلة

عن ظلّ

أو ابتسامة

مهمة سهلة

نصوص راقصة

الراقصون

على نواح العشب

في حقولنا

لم يسمعوا عويل القبرات

وهو يرتفع

فوق اشجارها العارية

...

ما زلت

طائرا ذخيرته الضوء

على سفح

يتلظى

ويئنّ من لصوصه

...

جاراتي كلهن عاهرات

ولكن , جارتي التي على اليمين

جارتي التي تضع شالا على رأسها

أيامها كلها توسوس الألفة

وتنصب الفخاخ لمن لا ينام على سريرها

أو.. من لا يطربه رقصها

...

يا ألله

لماذا في الفراتين

النهار يراقص قاتله

والنار تُضطرم

وتتشظى كلّ حين ؟

المعينات والممكنات
في قصيدة: لكن ..لم يؤكد ذلك أحد!
للشاعرة السورية رماح بوبو

نتطرق إلى المنظور الوظيفي للنصّ الشـعري الحديث في حالة الدخول إلى أبوابه وجدلية آلياته من المعينات والممكنات الذاتية وسـبل التفكيك في فلسـفة النوع، والتي نعتبرها ضـمن سـلطة النصّ الشعري الحديث؛ وهي الدراية الممكنة قبل كلّ شيء وأين يضع الشاعر أدواته لكي يحرسها.

لو رجعنا إلى الدادائية والتغييرات المفروضـة التي وجدتها، وخصـوصـا تغييرات الحرب والجشـع والاحتكارات؛ لنزلنا إلى عبقرية الحدث الشـعري وما يحدث في سـورية الشـام، وفي نفس الوقت سـعت الدادائية إلى تغيير ماهية الفرد كعضـو في المجتمع، وتجاوزت التقليد والتقاليد الممنوحة، للأفراد خصـوصـا، ومن خلال هذا المنظور المكلف في الخلق البداهي للمنظور الشـعري، نرى أن الوظيفة الشـعرية قادرة على توظيف الممكنات الذاتية والممكنات المحيطة بالشـاعر، والمعينات الإشارية والإشارية الاستفزازية والمعينات المتعلقة، كمتعلقات ذاتية تتغير بين فترة وأخرى، وهذه التغييرات والوظائف، ماهي إلا أدوات النصّ الشـعري الحديث، الذي يسـعى الشـاعر وكلّ شـاعر للوصول إليه.

عندما يكون الفضـاء منبسـطا، فالألوان تحجب رؤيتها، وهي تلك الألوان التي تراكمت من آثار الحروب المفروضة، والحروب المصطنعة، لسنا هنا لنقيّـم اتجاهات النصّ الشعري الفاقد للألوان، بل نستطيع أن نوضح تلك الألوان وتفكيكها وكيفية خلطها بالحياة اليومية، فالفنان يتجه بأسراره، ولكن هذه الأسـرار لها موضـوعاتها فتنكشـف من خلال تعدد المواضـيع واختلافاتها؛ فإنه الشـاعر الفنان الذي يهدف إلى منظور اسـتفزازي لتحفيز عقل المتلقي، بل دفعه نحو قيمة شـعرية انتقالية، كأننا أمام مرحلة انتقالية.

إن الموضـوع الذي يرغب بالاسـتقرار، هو ذلك الموضـوع الذي يتقبل التحولات الفلسـفية للغة الشاعرة، حيث أن لاموضوع يستقرّ في المعنى الشعري خارج الإيقاع التأويلي، ونعني من وراء هذه التحولات، بأن الشاعر خاض بعض المعارك لكي يتواصل مع حزمة من الإشارات وحزمة من المعاني والتأويلات، وهي ليست محض صدفة عندما تشتبك الذات بفعالية الحدث الشعري؛ فكل موضوع

يعتبر صحيح جزئيا، ولكن ليس بالضرورة أن يكون صحيحا كليا. من خلال هذه الرحلة التي نحن بصددها نميل إلى بعض نصوص الشاعرة السورية رماح بوبو، وهي تحبس أنفاسها تارة لكي تكون مع الجزئي، وتفتح أنفاسها تارة أخرى لكي ترسم العجائبية مع الكلّي. فالجزء لاينتج نفسه، إلا من خلال محاولات إجرائية، فإنه يمثل نسيج من الأنساق، وكل نسق مرجعية نصية في مواجهة الكلّ، الذي نعتبره الآلة الكلية المنسجمة مع الجزء النصّي.

ولأن

ليس للبحر زوجة

نفض رأسه بغتة

وأعلن

غداً سأزور المدينة.!

حلّ هديرٌ مباغت

/كما لو رميتَ غوّاصة فما انفلق الموج/ !

تابع

أنهكتني أسئلة أحبابي الغرقى

ماحلّ بالصيف هناك ؟

هل أُكِل اللوز أخضر ؟

من سقى قصائدنا على الشّرفات ؟

من ينزه ذكرانا كلّ ربيع ؟.

من قصيدة: **لكن ..لم يؤكد ذلك أحد ! – رماح بوبو**

عندما تثار الأسئلة، إذن هناك مواضع للشكل، وهناك من ينتظر الأجوبة، وفي نفس الوقت كلّ سؤال يشكل لنا فعلا فلسفيا آنيا له ارتباطاته وعلاقاته بالجمل الشعرية المتواصلة، لذلك فالنقلة التي حدثت؛ هي نقلة تأويلية مضافة؛ والمقصود من وراء ذلك، المغايرات للحركة النشطة ضمن سلطة النصّ الشعري الذي رسمته بالكلمات المركبة الشاعرة رماح بوبو..

ولأن + ليس للبحر زوجة + نفض رأسه بغتة + وأعلن + غداً سأزور المدينة.! + حلّ هديرٌ مباغت + / كما لو رميتَ غوّاصة فما انفلق الموج/ !

تابع + أنهكتني أسئلة أحبابي الغرقى + ماحلّ بالصيف هناك ؟ + هل أُكِل اللوز أخضر ؟ + من سقى قصائدنا على الشّرفات ؟ + من ينزه ذكرانا كلّ ربيع ؟.

المحاولة التي تجدها الشـاعرة من خلال الخطاب ومجاوراته، هو محاولة كلّ خطاب الانفراد بما هو عليه، لكي يكون الأكثر تجددا والأكثر تأثيرا، وفي هذه الحالة سنكون أمام مدلول جديد في كلّ مرة تكون الذات قد جددت صيغتها الشعرية واتجاهاتها في النصّ الشعري الجديد.

نلاحظ أن الألفاظ تواطأت مع المعاني، وكذلك تواطأت بعلاقتها الحسية مع الجمل الشعرية (وقد أكد ابن سـينا على علاقة التواطؤ، فقد قال : فإنها إنما تدلّ بالتواطؤ، أعني أنه ليس يلزم أحدا من الناس أن يجعل لفظا من الألفاظ موقوفا على معنى من المعاني))، وقصـدية الشـاعرة رماح بوبو تقودنا إلى المغايرات الممكنة في الذات العاملة، فقد جعلت من البحر عائلة مغيبة، طالما تكلمت عن البحر وزوجته، حيث تكون أفعال الكلام في هذه الحالة مصـدرة، ومسـتلمة كرسـالة من قبل المتلقي، أو لنقل الطرف الثالث، الذي ينتظر تصدير الرسالة. ولو عددنا الطرق التي يتناولها الشاعر في إعداد أفعال الكلام وعلاقتها بالألفاظ فإنها عديدة، ومنها : الإطراء، الطلب، الاعتذار، الوعد والشـكوى.. وفي طبيعة الحال هذه بعضـها، ولكن في نفس الوقت إنّ الحركة الفعلية مع المعاني، تتسلق التأويل المتغير من خلال حالات الاستدلال.

و..

غصّ بدمعتين!

فزاد تموجّه ...وأضاف

سأقايض الإجابات بلآلئي

ومن ثم أعود صفيَّ البال .

هنا.. عضت سردينة شفتيها و

تنحنح حبّارٌ!

من قصيدة: **لكن ..لم يؤكد ذلك أحد ! – رماح بوبو**

نتجه نحو الاتصـالات من خلال المعينات القولية، وهي القوة الكامنة في القول، وعادة تكون هذه القوة من قوة المعاني وتأويلها، لذلك يخرج النصّ الشـعري ذا دلالة لغوية قبل كلّ شـيء، فكركرة أفعال الكلام، والأفعال الحركية الانتقالية، كلها تقوم بتأثيرات ضمن القوة اللامتضمنة في القول.

و.. + غصّ بدمعتين! + فزاد تموجّه ...وأضـاف + سـأقايض الإجابات بلآلئي + ومن ثم أعود صـفيَّ البال . + هنا.. عضت سردينة شفتيها و + تنحنح حبّارٌ!

من ناحية التفكيك (التفكيك أكثر من لغة – جاك دريدا)، فشـظايا المعاني تعتبر من الممكنات اللغوية التي تتناسب تماما في تأويل أكثر من نصّ مجاور، لذلك فقد آلت الشـاعرة السـورية رماح بوبو بأن تتجانس مع تلك الشـظايا من خلال اللغة المغايرة والخروج من المعقول والدخول بدراية اللامعقول في فن صـياغة الجملة الشـعرية، فهي تدرك تماما عندما تزرع حرف – الواو – منفردا لمقطع شعري يلاحقه، وهي تدرك تماما عندما تكون مع جمهرة السردين وتنفرد مع سردينة واحدة مبينة شـفتيها والعضـة المرئية. فالأفعال التي اعتمدتها من الأفعال الحركية والانتقالية مثلا : غصّ .. ماذا بعد الغصّ هذا .. وأقايض وأعود وعضت وتنحنح.. كلها من الأفعال الحركية.

و

كغيمة تجسّ جبين قمرٍ

على

مهلٍ

سأُسقِط بطني

فلا ترتج نوافذ الأحلام

ولاتميل على بطنها نساء حوامل.

تنين البحر قهقه..

لفّ حوتته العبلاء وقال

فلنمضِ إذاً

مسّد قرش على زعنفته و ابتسم

ثعبان البحر المسالم انتابته قشعريرة خوف

فيما صرخت سمكات بفرح ..هيييي.

سألت محارة:

هل سنأخذ البرد أيضاً ؟

-بعضه فقط.

وذكرياتنا ؟

-كلّها.

من قصيدة: **لكن ..لم يؤكد ذلك أحد ! — رماح بوبو**

إنّ المحور الدال في الصورة الشعرية لدى الشاعرة السورية رماح بوبو، يتمثل بالأنماط السياقية للصورة من ناحية اللفظ المنطوق واللفظ المكتوب، وبما أننا أمام المكتوب ففي هذه الحالة ننقاد إلى مستويات عديدة، ونذكر منها : السياق الذهني؛ والسياق اللغوي، الذي يعد من أساسيات توجيه الصورة الشعرية، ومن المعينات المهمة في رفد وتكوين منظور تصويري لغوي ينساق حسب الرغبة الذهنية (السياق الذهني).

و + كغيمة تجسّ جبين قمرٍ + على + مهلٍ + سأُسقِط بطني + فلا ترتج نوافذ الأحلام + ولاتميل على بطنها نساء حوامل. + تنين البحر قهقه.. + لفّ حوتته العبلاء وقال + فلنمضِ إذاً + مسّد قرش على زعنفته و ابتسم + ثعبان البحر المسالم انتابته قشعريرة خوف + فيما صرخت سمكات بفرح ..هييي. + سألت محارة: + هل سنأخذ البرد أيضاً؟ = - بعضه فقط. + وذكرياتنا ؟ + - كلّها.

تعتبر الصورة الشعرية ولغتها المغايرة من وحدات النصّ الشعري ومكوناته، لذلك تخترق الشاعرة رماح بوبو الممكنات المحمولة في الذات العاملة لكي تتواصل مع حقيقة الحدث الشعر بذات حقيقية أيضا، ومن خلال هذا المنظور نلاحظ أن للغة الشاعرة الشعرية سماتها المختلفة وهي تتجنب الأبعاد المباشرة بل تقوم بتحويلها إلى أبعاد غير مباشرة ضمن الاختلاف اللغوي من جهة، ومن خلال دال المعنى من جهة أخرى.

كغيمة تجسّ جبين قمرٍ = حالة من التشبيه، وهي إحدى حالات الاستعارة التي اعتمدتها الشاعرة بشكل واضح، ولكي نكون أكثر مرونة مع أحداثها الشعرية نلاحظ أنها تمتد مع الحدث في الذات الحقيقية؛ فالشاعرة هنا عابرة وغير مستقرة، عابرة لكي تلتقط الأحداث الملائمة لنصّها الشعري، وثابتة عندما تكون في أيقونة نصية تتماشى مع نصّها المكتوب.. على + مهلٍ + سأُسقِط بطني = فلا ترتج نوافذ الأحلام

نلاحظ أنها تثير السبب، سبب الأحلام من خلال نوافذها، فهي الشاعرة التي انتمت إلى الأحلام ولغتها المختلفة، والتي نطلق عليها لغة الأحلام.

اعتمد المقطع الذي أمامنا لغة الحوار، وهو عبارة عن حكاية سردية، ولهذه الحكاية مكونات ومتعلقات ومعينات، ومنها لغة المعنى التي اعتمدتها الشاعرة، ومنها أيضا لغة الاستعارة وهي تمتد من جملة إلى أخرى.. ومن خلال الامتداد هناك الأفعال الحركية والانتقالية والتموضعية التي تغير المعاني، فجميع الأفكار المتواجدة في النصّ تعمل تحت علامة من العلامات، وفي نفس الوقت تعتمد الشاعرة السورية رماح على الإشارات في تثبيت الدلالة. ((إننا نعرف أنّ اللسانيات توقفت

عند الجملة؛ إنها الوحدة الأخيرة التي تعتقد اللســانيات بأحقية الاهتمام بها، في الواقع، إذا كانت الجملة منظومة وليست سلسلة، ولا يمكن اختزالها إلى مجموعة من الكلمات التي تؤلفها، وتشكل بذلك، وحدة أصــيلة، إنّ الملفوظ، بالعكس، ليس شــيئًا آخر غير تتابع للجمل التي تؤلفه؛ من وجهة نظر اللسانيات لايمتلك الخطاب شيئًا خارج الجملة :– ص 16 – ماوراء الجملة، من البنيوية إلى الشــعرية – رولان بارت، جيرار جينيت)) يقول مارتينيه: " الجملة هي أصــغر وحدة ممثلة للخطاب بصورة كاملة – تأملات في الجملة – ميلانج جانسون كوبنهاكن – ص 113 ")).

نخاف ..فقد حدّثنا الرّعاة الذين مروا من هنا عن

هول المدن ذات العمد والأشواك في القافية.. عن

نارها المهولة ..عن خيبة العشاق وعن مقاصل!

-لا تخشوا شيئًا مادام **بوسيدون** معنا

فقط

من قصيدة: **لكن ..لم يؤكد ذلك أحد ! – رماح بوبو**

من الأسطورة إلى الحركة، ماذا نعني من وراء ذلك ؟ فالشاعرة رماح بوبو لم تجعل الأسطورة بمعنى ثابت، بل حركت المعنى من خلال فعل الإثارة؛ حيث تكون التبدلات التي تخص المعاني غير ثابتة.

نخاف ..فقد حدّثنا الرّعاة الذين مروا من هنا عن + هول المدن ذات العمد والأشواك في القافية.. عن + نارها المهولة ..عن خيبة العشاق وعن مقاصل! + -لا تخشوا شيئًا مادام **بوسيدون** معنا + فقط

ماذا يعمل إله البحر في الكيان النصّي، الذي أشارت إليه الشاعرة بدلالة في النصّ (بوسيدون)؛ هل استعارت تلك الأسطورة ضمن متعلقات النصّ وجعلته في مدينتها الساحلية ؟

الشـاعرة السـورية رماح بوبو، ومن خلال تركيزها على التحدي والعمل، فقد أرادت أن تطفئ الزلازل والعواصــف البحرية، وجعلت تلك الرموز متمثلة في بلدها ككل، باعتبار أنّ ســورية مرّت وتمرّ بعواصـف من الحرب والحيرة والتشـتت والدمار، لذلك فهي مع الحدث الشـيئي لتوضـيح رسـالتها المعتمدة في النصّ الشعري.

نعتبر توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحديث في الكشف عن الرموز والمعاني، وتكون في حالة مساعدة لتنشيط النصّ الشعري من جهة، والكشف عن المعاني وعلاقاتها مع الأسطورة.

ماموثٌ مغمى عليه في كعبه رمحٌ

وزيتونةٌ في الركن تساند تينةٌ وكلتاهما نازفة

ركض بطلنا طويلاً يبحث عن جواب

تبع سمّاق الأصوات

سار في الأسرار

صال

وجال

وجال وصَال ..حتى

تعفّن اللؤلؤ في جيبه

من قصيدة: **لكن ..لم يؤكد ذلك أحد ! – رماح بوبو**

تكشف الأسطورة عادة عن معناها الثابت، ولكن في وقتنا هذا ومن خلال المنظور النصّي اختلفت حالات التوظيف، وعلاقة المبنى بالمعنى، وعلاقة التبني للمعاني الجديدة وما يدور في الذات العاملة، كلّ هذه العوامل والأسباب تجعل الشاعر مختلفا في تحريك النصّ من الناحية اللغوية ومن ناحية الدلالات التي تتمحور في النصّ الشعري.

ماموثٌ مغمى عليه في كعبه رمحٌ + وزيتونةٌ في الركن تساند تينةٌ وكلتاهما نازفة + ركض بطلنا طويلاً يبحث عن جواب + تبع سمّاق الأصوات + سار في الأسرار + صال + وجال + وجال وصَال ..حتى + تعفّن اللؤلؤ في جيبه

تصبح الأسطورة سلطة في النصّ الشعري من خلال حركة فعلها وتأثيره على المعاني المتواجدة والمجاورة والتي تكون على صيغة جمل مركبة أساسها الكلمات؛ لذلك لو أخذنا مفردة (ماموث) وهو الفيل الفخم المنقرض منذ آلاف السنين، وأصبح أسطورة يرمز إلى القوة، فما علاقة القوة مع الجملة الشعرية التي وظفتها الشاعرة رماح بوبو في مشهدها الشعري الجزئي..

عندما نطرق بوابة المعينات في النصّ الشعري، نجد المتعلقات التصورية والتي تتغلب على المعاني وارتباطها باليومي وعلاقتها بالتفكر والتذكر، وهذا مانلاحظه ضمن قائمة النصّ الفنية، والشاعرة تزرع بذورها اليومية بين الاستدعاء الإشاري : وزيتونةٌ في الركن.. وبين استدعاء الممكنات التي ترسمها الشاعرة السورية رماح بوبو..

لكن ..لم يؤكد ذلك أحد!

ولأن
ليس للبحر زوجة
نفض رأسه بغتة
وأعلن
غداً سأزور المدينة.!
حلّ هديرٌ مباغت
/كما لو رميتَ غوّاصة فما انفلق الموج/ !
تابع
أنهكتني أسئلة احبابي الغرقى
ماحلّ بالصيف هناك ؟
هل أُكِل اللوز أخضر؟
من سقى قصائدنا على الشّرفات؟
من ينزه ذكرانا كل ربيع ؟.
و..
غصّ بدمعتين!
فزاد تموجّه ...وأضاف
سأقايض الإجابات بلآلئي
ومن ثم أعود صفيَّ البال .
هنا.. عضت سردينة شفتها و
تنحنح حبّارٌ!
ف
ازدرد اللمّاح سوء الظّن
وقال
صحيح انني أضخم من "شيفا"قليلا
وأبطأ من
".برومثيوس "بقدحة
لكنّي
تباعاً سأرفع قدميّ
و
كغيمة تجسّ جبين قمرٍ
على
مهلٍ
سأُسقِط بطني
فلا ترتج نوافذ الأحلام
ولاتميل على بطنها نساء حوامل.
تنين البحر قهقه..

لفّ حوتته العبلاء وقال

فلنمضِ إذا

مسّد قرش على زعنفته و ابتسم

ثعبان البحر المسالم انتابته قشعريرة خوف

فيما صرخت سمكات بفرح ..هيييي.

سألت محارة:

هل سنأخذ البرد أيضاً؟

-بعضه فقط.

وذكرياتنا ؟

-كلّها.

وبائع الإجاص الشتوي؟

-وحاصـد البلح ..و جامع النفايات ..والمنفاخ ...

جميعنا سنكون هناك

.فإن جاء بشري في غيبتك ؟

-فلينم قليلاً ..فاذا ما تحلّل ..

تأخذه راهبة المرجان ليقرأ فاتحة السلام

ليعتمر الغبطة

فتمنحه ملاذاً

و تسقيه خلوداً.

فماذا ان استفاق به التّوق للعودة ثانية ؟

.. -أبداً لا يعود الخالدون.

.نخاف ..فقد حدّثنا الرّعاة الذين مروا من هنا عن

هول المدن ذات العمد والأشواك في القافية.. عن

نارها المهولة ..عن خيبة العشاق وعن مقاصل!

-لا تخشوا شيئًا مادام **بوسيدون** معنا

فقط

احملوا كفايتكم من رملٍ وملح.!...

و

في المدينة

حين وصل

كانوا

دراويشَ..كذّابين ..من شاهدوا بأم العين

هو لم يصرخ

لم يفاجئ المقاهي من ظهرها

لم ينحشر في كفل حصانٍ

ولا جاء حافياً!

عن الشّط لملم الشّتائم المتروكة

ورشرش الصّدف!

ثم ارتمى كعاشقٍ يحضن المقاعد

.يحلُّ سوتيان الطّلاء

يلثم وحمة الصدأ!

مرّ بالواقفين عزّلاً ورمى السّلام

دقّ على أبواب الراقدين

فلم يفتحوا

تسلّق الأسوار الواطئة

فهالَه

ماموثٌ مغمى عليه في كعبه رمحٌ

وزيتونةٌ في الركن تساند تينةٌ وكلتاهما نازفة

ركض بطلنا طويلاً يبحث عن جواب

تبع سمّاق الأصوات

سار في الأسرار

صال

وجال

وجال وصَال ..حتى

تعفّن اللؤلؤ في جيبه

و انكسرت قناديله على مخالب الصّباح

فارتمى

و على الحصى ساحت دِماه

عندها

تدفقت صوب جثته المدينة

لتنهشه

قيل .. مرّاً كان

قيل شائكا كصبارة

قيل لم يكن في جوفه فؤاد

وللآن

أحدٌ لم يؤكد ما رواه الرواة

سوى..

انّ البر ابتلعه

ولم يبقِ

له أثر.

....

التقاطع الموضوعي في قصيدة
هل أتاك حديث الموؤدة للشاعرة السورية
ربا العلي

جميل أن يتلاءم الموضـوع مع الدلالة، وهي تقودنا إلى معاني مختلفة ضـمن الموضـوع المتحول من المعنى وإليه مع الاحتفاظ بالمعاني التي اســتهدفتها الشــاعرة ربا العلي؛ ومن خلال المنظور المحيط بالنصّ، نلاحظ أن تغيير المواضـيع وارد جدا عند النقل النصّـي وتركيبه بشـكله الشـاعري الجديد، فالذي يهمّنا هو الثقل الشعري والاختلاف اللغوي في النصّ.

لا تسقط الكتابة النصية خارج المعنى، وخصوصا عندما يكون المشهد الكتابي قد اعتمد الاختلاف، وهي توازي وتنتمي إلى الدال والمدلول، فالاختلاف الكتابي لايمكننا اعتماده خارج اللغة، فاللغة الشــعرية القولية هي التي تعتمد الفكر الجمالي، لذلك فاللزوم القولي يقودنا إلى دلالة النصّ (من حيث هي مشارب للمعنى بالتلقي وبالفهم. فذلك مما لاطائل من ادعاء المؤلف ملكيته " [1] ").

إذا تقصينا الكلمات الدافعة للغة، فسوف نلاحظ أن الكلمات تصبح بنائية بحكم تركيبها، وبما أنها دافعة للغة ومنها اللغة الشــعرية فهي حاملة للمعنى، المعنى الذي يتحول في المنظور النصّــي إلى موضـوع، وذلك بسـبب خصـوصـيته النصّية أي أن هذا المعنى وتشـعباته ومجاوراتها يكون ممهدا وملتصقا بالنصّ، ومعالجته أو الدخول إليه من خلال النصّ المنظور.

الشـاعرة السـورية ربا العلي، قدمت قصـيدة مختلفة؛ والتي حملت عنوانا مختلفا له علاقة مع آيات كريمة (هل أتاك حديث الموؤدة)؛ (وإذا الموؤدة سُئلت * بأيّ ذنبٍ قُتلت) وهي تستطلع التناص في منظورها النصّي وعلاقاته بمعاني القرآن الكريم، لذلك ومن خلال هذا المنظور نستطيع أن نقول إنّ اللغة نظام من العلاقات المختلفة.

يا لرحمة التراب

لطيف القتل

لا يشبه سيّاف الحياة

---

[1] - ص 218 – مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العددان 1 و 2 – محمود الربيعي – مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النصّ..

عانس تمزق بكارة الصمت

وتدلي بشهادة لا تقبل في محكمة الذريعة

لا أريد العيش

وسأُقدِمُ على الانتحار

مرغمة بادلني الليل ثوبه وسرق منّي النهار

من قصيدة: هل أتاك حديث الموؤدة – ربا العلي

إنّ الاختلاف الذي نقصده هو اختلاف بين الدوال من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى، لذلك تختلف الإشارات وتختلف الأصوات أيضا بين المفردات المركبة، ولكن نسعى إلى مضمون النصّ المختلف الذي يزودنا بقائمة من التأويل؛ حيث أنّه يجعلنا نستدير نحو النصّ باتجاهات عديدة، ومن هنا نؤكد أيضا على تعدد اتجاهات النصّ المكتوب. ويرى دي سوسير أنّ نظام اللغة هو نسق إشاري مبني على علاقة الاختلاف بين الثنائيات المتعارضة " [1] ".

يا لرحمة التراب + لطيف القتل + لا يشبه سيّاف الحياة + عانس تمزق بكارة الصمت + وتدلي بشهادة لا تقبل في محكمة الذريعة + لا أريد العيش + وسأُقدِمُ على الانتحار + مرغمة بادلني الليل ثوبه وسرق منّي النهار

المناداة التي وظفتها الشاعرة السورية ربا العلي، تعتبر جزءا من الاستعارة، فبدلا من أن تقول: يالرحمة الله، فقد وظفت مفردة التراب، وهي مفردة استعارتها من الطبيعة، وذلك بسبب حالة فعل المتخيل وحركته لكي تخرج من الكتابة المباشرة، وتعتمد حالة الاختلاف التخييلي في منظورها النصّي.

نظام القول في الورشة الكتابية :

الغاية من نظام القول هو؛ الأثر الفعال الذي يميل إلى الثقل الشعري؛ فالشاعرة تنتهز ليس فقط حالتي الاستعارة والاختلاف اللغوي، وإنما توظيف غير المعقول والاستدارة اللغوية: عانس تمزق بكارة الصمت.. مرغمة بادلني الليل ثوبه وسرق منّي النهار.. طريقة تأثيرية في تصريف اللغة حسب الخطاب الموجه، وبما أن الشاعرة ابنة بيئتها (سورية) فهي لم تذهب خارج الخطاب الشعري، وإنما هناك ألم، ومن خلال مساحة الألم التي تعيشها الشاعرة، فقد التجأت إلى العجائبية في الإدراك اللغوي.

[1] - ص 33 – الحداثة وما بعد الحداثة – الدكتور عبد الوهاب المسيري

وقد لاحظنا من خلال هذه القطعة النصّية (والتي هي غير قابلة للتقطيع، لأن النصّ أساسا، تواصليّ وليس مقطّعا) لاحظنا أن الشاعرة ربا العلي، استجابت للحظة الكتابية، وهي لحظة الإدهاش الكتابي في توظيف المفردات المركبة، وهي من المفردات اليومية التي نتعامل معها، ولكن من خلال العمق التخييلي رسمت الشاعرة نتائج شعرية وهي تتكئ على اللغة كوسيلة للوصول إلى المعاني التفكرية في الذهنية الداخلية.

تمتع بالليل الرغيد وغيوم النشوة

ضعْ سلسلة العد

تأرجحْ فوق بساط الشريعة بين جزر ومد

أأقول شكرا لمن رفع عني حيف الوأد

أكان من أجل روحي ؟

اجبني...اجبني

ياسيدي النبي أبمثل من لحقك سيلحق المهدي

بت أشك ياصاحب الاصطفاء

هل حقا خلقنا أنا وجلالته

من طين وماء ؟

من قصيدة: هل أتاك حديث الموؤدة – ربا العلي

دائما يبحث الشاعر عن الخطوط الخلفية التي لانراها، وذلك لأنّ الخطوط الواضحة لاتحتاج إلى التقويم النصّي، ومن هنا نقول بأن القول والقول الشعري لدى الشاعرة ربا العلي، نموذج حركي ليس من السهل القبض عليه بشكل يومي وعادي، فالذات التي تمتلكها؛ ذات حقيقية استطاعت أن تبرهن برسم الأشياء الخفية وحركتها والتي يعتبرها بعض المدونين بأنها الحركات الخفية الغامضة، ولكنها في نفس الوقت هي الطرح غير المكرر، والذي يمغنط المتلقي عبر متعلقات الذات العاملة التي أفرغت شحناتها الكتابية.

تمتّعْ بالليل الرغيد وغيوم النشوة + ضعْ سلسلة العد + تأرجحْ فوق بساط الشريعة بين جزر ومد + أأقول شكرا لمن رفع عني حيف الوأد + أكان من أجل روحي ؟ + اجبني...اجبني + ياسيدي النبي أبمثل من لحقك سيلحق المهدي + بت أشكّ ياصاحب الاصطفاء + هل حقاً خلقنا أنا وجلالته + من طين وماء ؟

عندما يكون النصّ مقتربا من الطلب الأمري، فالشـــاعرة مقتربة تماماً من أفعال الكلام، ولكن بما أنّ التناص القرآني لازم الشـــاعرة ربا العالي، فقد اســـتخرجت منه بعض المعاني الدالة على المحبة والســـلم المعيشـــي؛ ومن خلال ذلك فقد وجهت بعض العبارات الخبرية للجماعات المهدمة في بيئتها ســورية، وهي تميل بين قبول الطلب الأمري في الفعل القولي للشــعر، وبين رفضــها للكثير من الأعمال التخريبية التي عانت منها المنطقة ومنها حمص محلّ سكنها الدائم.

المقتضى الحالي:

يجوز بعد القول الحالي أن يكون المعنى قد تم تنفيذه من عدمه، وذلك لأنّ الشـــاعرة ربا العلي قد وظفت أفعال الأمر، وهي تتلو بخصــوصــيتها بأن يكون الإجراء ضــمن التفكر التعييني، ونعني من وراء ذلك بأن أي إجراء تخميني له فعله، وبما أن الشـــاعرة خارج التقديرات للحدث الشـــعري، فقد أطلقت أفعال الأمر كي تكون سلوكا في الحياة اليومية، وفي نفس الوقت رسمت قصديتها التعجبية عن بعض الممارسات الشاذة، وكأنها توضح بشكل جلي الممارسات المتطرفة التي شغلت الناس وهي الناقلة لهذه الاشتغالات لتكون الشاغل الأساسي لنصّها المكتوب.

الدين الذكر أتعبني

مراميه مقولبة على مقاس الشهوات

يا لشوهةِ الادعاء

بأنكم تُرضون من في السماء

مللت قشور العطايا

ذوبان الملح

ويباس الخبز يا أبي

يا إرثيَ العظيم

أهكذا ورد في كتابكم الكريم

الخطيئة أني أطعت

وبعفة مريمية كنت

والنتيجة عاقر تتدافعها البيوت

ترسم لها زوجة الرب الأسوأ من الطرقات

من قصيدة: هل أتاك حديث الموؤدة – ربا العلي

ضمن دائرة المقصود والمعنى، ترتّل الشاعرة ربا العلي لغتها المنزلقة من المباشرة إلى اللامباشرة، ويؤدي هذا الانزلاق إلى تعدد القصـــدية من جهة وتعدد المعاني من جهة أخرى، ولكن في نفس الوقت ومن خلال المشـهد النصّـي المكتوب، نلاحظ أنّ هناك وقفات للألم، وهي حالات التحسّـر على ضياع بعض الأشياء، وترتيبها أو العودة إليها حيث أصبح من صعوبات المرحلة.

الكتابة التي اعتمدتها الشـاعرة ضـمن البناء النصّـي (البنيوية) ترتيبات مرتبطة بالمنظور الداخلي " الحزن " والمنظور الخارجي " الحمّى الصاعدة ".

الدين الذكر أتعبني + مراميه مقولبة على مقاس الشهوات + يا لشوهةِ الادعاء + بأنكم تُرضون من في السماء + مللت قشور العطايا + ذوبان الملح + ويباس الخبز يا أبي + يا إرثيَ العظيم + أهكذا ورد في كتابكم الكريم + الخطيئة أني أطعت + وبعفة مريمية كنت + والنتيجة عاقر تتدافعها البيوت + ترسم لها زوجة الرب الأسوأ من الطرقات

تركز الشاعرة على بعض الملاحظات، وهي المنظور التقييمي للمادة المطروحة ويقول في هذا الصدد جون كوين (إذا كنا قد حصـرنا هنا تحليلنا في قصيدة الشـعر، فإن ذلك يأتي امتثالاً لقاعدة منهجية تتطلب تناســق المادة المطروحة للملاحظة. – بناء لغة الشــعر – ص 21 – جون كوين – ترجمة وتقديم وتعليق : د. أحمد درويش). فالمادة التي اعتمدتها الشــاعرة احتفظت بقيمة انتشــارية بين اليومي المعتاد، وبين الأساليب المحرّفة التي اعتمدها الجماعات المسلحة للتخريب.

إنّ المذكور من المادة، الذكر الديني، المقاســات الاصـطناعية التي اعتمدها بعضــهم.. وهي ليســت أهدافا ونوايا لكي يتم الوصول إليها بقدر ماهي أصبحت ممارسات يومية. ومن خلال هذه الممارسات وجهت الشاعرة انتقاداتها بشكل مؤلم.

طعنوا قلبي يا أبي

وما حملوا لكلينا الوقار

أأعجبك أن يكون أولادك أبناء العقار؟؟؟؟

كبيرتهم كنت

لكم ركبوا على كتفي وناموا على ذراعيّ

وغنيتُ لهم عند المساء

يشهدُ ليَ الماءُ

كيف كنت أُعاركُ الحمّى

لأفوز بها

من قصيدة: هل أتاك حديث الموؤدة – ربا العلي

تحتفظ الشاعرة ربا العلي بقيمة من المعاني المؤكدة، لذلك فهي تحيك وحداتها اللغوية بالذات، ولا تنتمي إلى خارج اللغة، فالتمثيل المشترك يأخذ على عاتقه، القول والقول المختلف، والذي سماه بعض النقاد بالقولة، فهي لاتنتمي إلى صفات خارج اللغة، باعتبار أن اللغة لاتعتني بمكان النطق ولا زمانه ولا هوية القائل؛ ومن هنا لاتحديد للقول والقول الشعري في المنظور الذي رسمته الشاعرة السورية ربا العلي.

طعنوا قلبي يا أبي + وما حملوا لكلينا الوقار + أأعجبك أن يكون أولادك أبناء العقار؟؟؟؟ + كبيرتهم كنت + لكم ركبوا على كتفي وناموا على ذراعيّ + وغنيتُ لهم عند المساء + يشهدُ ليَ الماءُ + كيف كنت أُعاركُ الحمّى + لأفوز بها

تطالع الشاعرة بعض الأشكال المقربة لها، ومنها بيئتها وعائلتها أو أهلها المنسوبين إلى العائلة، كي تستطيع أن تتواصل ولو بشكل غيابي مع هذه الكائنات، فقد وظفت الاستعارة الانفعالية من خلال المناداة، وهي تناشد أباها كي تثير من خلاله بعض الجمل المتواصلة، وكذلك وظفت بيئتها كي تثير الأسئلة.

أرادت الشاعرة أن تتنقل بين الاستعارة الدلالية؛ وهي نقل الحدث كما هو مع بناء جديد، وإلا تخرب العملية الشعرية، ومن ثم الاستعارة العاطفية، والتي جعلتها بمعاني جديدة وتخطت حالة التشابه، بل دعت على أن يشعر الآخر بما تشعر به هي بالذات، فالاستعارة الانفعالية دلالتها التشابه.

إنّ الشاعرة السورية ربا العلي قد رسمت خطوات جديدة وبأسلوب مختلف من خلال قصيدتها (هل أتاك حديث الموؤدة)، وهي تقرأ الشارع السوري بشكل عام وتقرأ تفكرها بعيد المدى بشكل خاص.

هل أتاك حديث الموؤدة

يا لرحمة التراب
لطيف القتل
لا يشبه سيّاف الحياة
عانس تمزق بكارة الصمت
وتدلي بشهادة لا تقبل في محكمة الذريعة
لا أريد العيش
وسأُقدِمُ على الانتحار
مرغمة بادلني الليل ثوبه وسرق منّي النهار
لم آت بنكهة طازجة
عمري باتَ على الطوى
ومالي به عيش سقيم
صندوق بلا جواهر
بعد أن "طَعمتَ" جذع قلبي بالزيزفون
علمتُ أن يقيني بكَ هو الخاسر
تمتّع أنت
بالميراث
والزوجات

تمتع بالليل الرغيد وغيوم النشوة
ضغ سلسلة العد
تأرجحْ فوق بساط الشريعة بين جزر ومد
أأقول شكرا لمن رفع عني حيف الوأد
أكان من أجل روحي ؟
أجبني...أجبني
ياسيدي النبي أبمثل من لحقك سيلحق المهدي
بت أشك ياصاحب الاصطفاء
هل حقا خلقنا أنا وجلالته
من طين وماء ؟
وسكنا قبل البعث نفس الوعاء
هل خرجنا من أمي بنفس الطريقة
أمِن أحدٍ يُخبرنا الحقيقةَ
من أرضعنا لبنا ملوثاً
فنمَونا على هذا التجافي
بت أشك في كل الأشياء
ولأن بعض الظن إثم
اخترت يقيني لقول الحقيقة

الدين الذكر أتعبني

مراميه مقولبة على مقاس الشهوات

يا لشوهةِ الادعاء

بأنكم تُرضون من في السماء

مللت قشور العطايا

ذوبان الملح

ويباس الخبز يا أبي

يا إرثيَ العظيم

أهكذا ورد في كتابكم الكريم

الخطيئة أني أطعت

وبعفة مريمية كنت

والنتيجة عاقر تتدافعها البيوت

ترسم لها زوجة الرب الأسوأ من الطرقات

لا يوجد دونها غريم

طعنوا قلبي يا أبي

وما حملوا لكلينا الوقار

أأعجبك أن يكون أولادك أبناء العقار؟؟؟؟

كبيرتهم كنت

لكم ركبوا على كتفي وناموا على ذراعيّ

وغنيتُ لهم عند المساء

يشهدُ ليَ الماءُ

كيف كنت أُعاركُ الحمّى

لأفوز بها

كم عارضوا أن يأخذني "فلان" أو سواه

وقتلوا اخضرار الرحم فيّ

أصبحتُ عانساً

مقتولة الرغبات والأحلام

يتحضرون لفرحي بأبيض

لن أراه

آه يا أبي

لقد سرقوا حصتي من الحياة

فلا طفل يقول لي أمي

لأنجو من يُتمي

أو جبل أسند عليه ظهري المكسور

أنا أخت الهاوية

يا أبي

أنا الموؤدة في الضمير

وما أوجعني من حطام.

....

التأويل بين المبنى والمعنى
في قصيدة سكة عاشق مجنون
للشاعر السوري أحمد اسماعيل

نبقى مع جزيئات النصّ ورقصاتها المتتالية في المنظور النصّي، هذا إذا أردنا أن نكون مع فلسفة التأويل في النصّ الشـعري الحديث، حيث إن الجزء من الجزئي، والجزء من الكلي، أي ينطلق النصّ الجزئي من الكل، والكل من النصّ، كنصّ جزئي أولا وكنص تام ضـمن النصّ الكلي، ودربة التأويل تقودنا إلى فهم الفهم، وربما نميل إلى الرمزية أو إلى فعل المتخيل، وإصـابتهما الفعالة في لملمة النصّ الجزئي للمعاني المؤولة. أين نحن من النصّ والنصّ الجزئي؛ فإذا كان واقعة فإنه خبري له المعنى وله المعنى المؤول، وإذا كان بنائي، فمن هنا نسـتطيع أن ننطلق نحو بعض الأبنية المسـاعدة للنصّ الشعري ومنها : حركة الفعل الانتقالي، حركة المتخيل، الانسجام اللغوي، الدال والمدلول، الرمزية، الأشـياء ومدى اسـتعاراتها.. كلها تسـاعد على البناء النصـي وكذلك تقودنا إلى تأويل النصّ الشعري، لذلك فالذي أمامنا نراه في العين المحدقة، والذي أمامنا يصبح مكتوبا ومن ثم مقروءا، أي العملية بكائن عكسـي أيضـا؛ ولكن الذي يهمنا هنا هو التفكرّ النصـي ومدى توظيف المسـتلزمات والممكنات كي نكون مع المقاربة النفسـية للوجود النصـي. ((**إنّ العمل الأدبي " المفتوح " في نظر إيكو، هو العمل الذي ينطوي على إمكانات تأويلية هائلة، إنه كلّ عمل يكوّن حقلا من الإمكانات التأويلية... ويقترح سلسلة من " القراءات " المتغيرة باستمرار... ويكون مبنيا باعتباره كوكبة من العناصـر التي تقبل مختلف العلاقات المتبادلة – أمبيرتو إيكو - ص 56 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة))..**

هكذا يبحر الشـاعر السـوري أحمد اسـماعيل، في خصـوصـية النصّ المختلف، ولو أن المنظور المتشـعب يقود المتلقي مابين الواقع والواقع، وبين المبنى والواقع، وبين المبنى والشـرود النفسـي في حالات الخلق النصّي، ولكن عندما نتوقف عند خاصية، فهذا يعني أن النصّ أصبح من النصوص المنظورة بخصوصية النصّ المكتوب، والذي يشدني أكثر اختلاف الجملة عن بعضها، كأنه يستدرج المفردات في حالة تركيبها، والواضح أمامنا سعة المتخيل وسيطرته على مساحة الخيال المرسوم :

كالقطار

رأسي يحمل

الزهر... و الطير... و الحجر... و الفحم.. و البشر

الكل يحسدني على هؤلاء

و الأرض... و الماء... و السماء

تشتهي حلم انحرافي

عن السكة السوداء

المدمنة على عشق ألواني ...

الأشواق التي أحرضها على الهروب

..

لم يفارق الشاعر حالات التشبيه الظاهرة وحالات التشبيه الضمنية، وفي الحالتين يقودنا التشبيه إلى مقام الجملة من جهة، وإلى كينونتها من جهة أخرى، فيفرش التأويل خصـوصـيته في كلا الحالتين، كمبنى اعتمد المعاني، والتي تحولت إلى موضوع..

إن فلسفة الخيال واعتمادها على الصورة الشعرية والصورة المجردة اللذين لهما الخاصية في توفير الظروف الآنية للبناء التأويلي، وكذلك حالات الاستدلال التي لانستطيع أن نبتعد عنها..

كالقطار = رأسي يحمل + الزهر... و الطير... و الحجر... و الفحم.. و البشر= حالة استدلالية أراد منها بناء رؤيته واتجاهها نحو القطار والذي دار في المخيلة، وبما أن المخيلة ملكة، فأنها تصـيب ولا تخطئ الهدف، فالمنظور هنا انتقل من التشـبيه إلى المتعلقات التي كانت عائمة في الذات العاملة للشاعر..

الكل يحسـدني على هؤلاء + و الأرض... و الماء... و السـماء + تشـتهي حلم انحرافي + عن السـكة السوداء + المدمنة على عشق ألواني ...

نلاحظ من خلال امتداد الجمل الشعرية، تكوينات إشارية، فقد أشار الشاعر إلى الحسد والأرض والماء والسماء والحلم والسكة، لكي يقف بموقف الدال في الجملة الأخيرة، وهي نتيجة من نتائج الإشارات بين المُشير والمُشار إليه.. فالواقعة التي أراد أن يربطها في النسيج اللغوي أدت وظيفتها كمنجز نصّـي، وذلك من خلال التعقل الصـوري، أي أنّ هناك حالة تفكرية اندمجت مع حالة التصورات الخيالية، فليس غريبا عندما يحيل الشاعر النصّ إلى ذاته.

الأشواق التي أحرضها على الهروب = مكبلة ...

عادة ابتعد عن مفردة الشوق وجمعها الأشواق، وذلك لاستهلاكها من قبل الجميع تقريبا، ولكن عندما تكون كحالة دالة، يختلف منظورها، فقد اعتمد الشاعر على استدلال الجملة، لكي يكوّن للمتلقي حالة التكبيل، والتي تضغط على الحرية ولا تدعو على ممارسة واستغلال الفضاء الواسع.

الشاعر أحمد اسماعيل، خصخص مفردات التصور؛ الذاتي والمثالي؛ كما عند (هوسرل).. **((كلّ واحد منا له موضعه الذي يرى منه الأشياء الموجودة والذي بمقتضاه تحصل لكلّ واحد منّا ظهورات الأشياء المختلفة. وكذلك فإنّ مجال الإدراكات الفعلية لكلّ واحد منّا ومجال ذكرياته الفعلية إلخ.. مختلفة بصرف النظر حتى عن كون ماهو من الأمور الواعية المشتركة بين الذوات يكون الوعي به على أنحاء مختلفة وبنظرات ذات أنحاء مختلفة وبدرجات من الوضوح مختلفة إلخ.. - أفكار ممهدة لعلم الظاهريات – إدموند هوسرل – ص 83 – ترجمة : أبو يعرب المرزوقي))...**

عجلاتها مقيدة بعيون السكة

هي

تهتم بكل تفاصيلي المملة

السرعة التي لا تلزمها المكابح...

وقوفي في المحطات المنسية ...

تصاعد الدخان من رأسي

مضيء للأمام.... وكل شيء جميل يهرب للخلف ...

...

ليس هناك نسيان للوجود، بل مرافقة الأكثر حضورا، الشخص الغائب، حيث تصاعد المنظور الحاضر على حساب التجلي والتحولات التي طلبتها الذات العاملة، ومن هذه التحولات، بين الأنا الشاعرة، والشخص الغائب الذي حضر كمرادف للشخص الحاضر (الباث)، وبما أن الجملة الشعرية اعتمدت المختلف، فقد كانت لغة اللامحدود إحدى مباني المنظور التأويلي، وهكذا نقيس النصّ الذي رسمه الشاعر أحمد اسماعيل، والذي أثبت العنونة، وبقي سابحا في الفضاء الشعري..

عجلاتها مقيدة بعيون السكة + هي + تهتم بكل تفاصيلي المملة + السرعة التي لا تلزمها المكابح... + وقوفي في المحطات المنسية ... + تصاعد الدخان من رأسي + مضيء للأمام.... وكل شيء جميل يهرب للخلف ...

كيف جنى الشاعر أحمد قاسم اللقطة المؤولة، وكأننا أمام ذات مؤولة (كما أكد عليها بول ريكور)، إلا أن الذات التي ترى الأشياء أمامها بوصفها اللاقطة الأولى في جني الممكنات من حولها، فمنفذها

الذاتي وإحالة الكتابة نحو الكتابة، إذن من خلال النصين، المقروء والمكتوب، نحصل على الإحالة الذاتية أيضا.

فالأشياء الجميلة في منظور الشاعر تهرب إلى الخلف، بينما الواقف هنا أمامي يكون، وإلا يحصل النقيض، وقد اعتمد على الرياح التي تدفع الدخان إلى الخلف، هكذا اختصر المشهد الشعري الباث وهو المحدق في المحطات المنسية. وبين النسيان والوعي اللحظوي، نلاحظ أن الشاعر أراد أن يصنع شيفرة خاصة لقصيدته التي نعمل عليها.

اصغ و لو لمرة.... أيها الحجر

الزهر و الطير و ما تبقى

يغردون في القصيدة

و القصيدة عالم من ورق

لا غصن فيه لتتكئ عليه الأغاني

مادام الحوار العميق... سطحيا

يكتبه بالأحمر مجهولون

يسميهم المجاز........... بشر

أيتها السكة الحبيبة

متى أتوقف عن العمل ؟

أريد أن أصدأ و تتفكك مفاصلي ...

..

تنمو الصورة الشعرية مع النصّ ذاته، ومن خلال هذا النمو يبدأ اختلاف النصّ أيضا كلغة خارج المباشرة، ولا نستغرب حوارا ذاتيا، عندما يظهر لمواجهة الحالات الخارجية، لذلك فالمواجهة الحقيقية التي يعتمدها الشاعر، محتويات النص كجامع للتفكر الذهني، وكمؤثر من خلال اللغة التي تستعين بالتركيبات الأفقية من خلال العلاقات المتواجدة بين المفردات الشعرية.

اصغ و لو لمرة.... أيها الحجر + الزهر و الطير و ما تبقى + يغردون في القصيدة + والقصيدة عالم من ورق + لا غصن فيه لتتكئ عليه الأغاني + مادام الحوار العميق... سطحيا + يكتبه بالأحمر + مجهولون + يسميهم المجاز........... بشر + أيتها السكة الحبيبة + متى أتوقف عن العمل ؟ + أريد أن أصدأ و تتفكك مفاصلي ...

من خلال لعبة العبارات والمفهوم السحري للجملة الشعرية، نلاحظ أن فعل التواصل قد سيطر على مجمل المقطع الشعري الذي نقلناه من قصيدة : سكة عاشق مجنون.. ومن هنا كانت العلاقات بين العنونة كعتبة أولى وبين المشهدية النصية، عنوانا آخر للنصّ الذي اعتمده الشاعر وهو يُظهر لنا المعاني المؤولة التي تماشت مع النصّ بمفاهيم اعتمدت الانزياح. الحجر، الزهر، الطير، القصيدة، الورق والغصن، كلها مفردات دالة أدت إلى مفهومية الجملة الشعرية وهو يُظهر لنا الشخص الغائب.

لعل التراب يبتلعني... فأتحلل من أحمالي

أو يعاد تلويني بالزهر والطير

كأي خردة في خريفها

تزيّن المتاحف و الحكايات

و من ينظر إليها

لا يعتبرها مجرد صور

طالما أننا مع التأويل، فالحلة الرمزية لاتكشف المعاني المباشرة، بل تخفيها، لذلك فالوجه الأمثل والذي يظهر أمام المتلقي، قراءة الرموز المعتمدة في النصّ الشعري، والرمزية حالة من التأويل، يظهرها النصّ من خلال العلاقات بين الجمل الشعرية، وتظهر المعاني من خلال تعددية القراءات في النصّ الشعري الواحد، وهذا مانلاحظه في قصيدة (سكة عاشق مجنون)، لو أبحرنا مع العنوانة، فسوف نلاحظ أن الجملة، هي جملة اسمية، أي لاحركة للفعل بين كلمات العنونة، بل حركة المعنى المؤول المخفي الذي لم يظهر بشكل مباشر: + **لعل التراب يبتلعني... فأتحلل من أحمالي** + **أو يعاد تلويني بالزهر والطير** + **كأي خردة في خريفها** + **تزيّن المتاحف و الحكايات** + **ومن ينظر إليها** + **لا يعتبرها مجرد صور**

يقودنا الشاعر مع الـ " أنا " الفاعلة لكي يوظف درسه الفعلي كموضوع يحمل معانيه، لذلك نلاحظ أن فعل الإثارة والـ " أنا " الفاعلة يتحركان ضمن مجالهما، فالأول يسمى في الاصطلاح (تمثّلا)، والثاني يسمى كواضع لتحريك الجمل الشعرية، لذلك فهناك مركزية الفعل؛ وهو مفهوم التمثل عن الآخر، وربما وظف الـ " أنا " لتمثّل الآخر الغائب، لكنه نسب الضمير لنفسه من خلال حركته. في جميع الأحوال إن الشاعر أحمد قاسم، استطاع أن يزرع مفهوم عالم المعاني الذي اقتحم النصّ، موضوعا بالإيثار، حيث اندمجت الكلمات معبّرة، وكانت اللغة عالما واحدا من العلامات.

سكة عاشق مجنون

كالقطار

رأسي يحمل

الزهر... و الطير... و الحجر... و الفحم.. و البشر

الكل يحسدني على هؤلاء

و الأرض... و الماء... و السماء

تشتهي حلم انحرافي

عن السكة السوداء

المدمنة على عشق ألواني ...

الأشواق التي أحرضها على الهروب

مكبلة ...

عجلاتها مقيدة بعيون السكة

هي

تهتم بكل تفاصيلي المملة

السرعة التي لا تلزمها المكابح...

وقوفي في المحطات المنسية ...

تصاعد الدخان من رأسي

مضيي للأمام.... وكل شيء جميل يهرب للخلف ...

و الثقة بأن أحمالي تعيق بتفان

حوارات القلب ...

الحجارة التي تحملها المقاعد

لا تستهوي رؤى الفحم المشتعل

تقول في غيبوبتها

لو لم تضح بنفسها

لتحولت لألماس

و الفحم طلع على لسانه الشعر

و هو يروي للحجر

كيف صنع منه رمز

للانتفاضة

و الحرية

و الصمود

لا يزال إلى الآن

أبو الهول جالساً على قلب الأهرامات

و الثور المجنح على بوابة نينوى يلقي الرعب في النفوس

لا تكن كالسامري

هات يدك أقبلها

اصغ و لو لمرة.... أيها الحجر

الزهر و الطير و ما تبقى

يغردون في القصيدة

و القصيدة عالم من ورق

لا غصن فيه لتتكئ عليه الأغاني

مادام الحوار العميق... سطحيا

يكتبه بالأحمر مجهولون

يسميهم المجاز............ بشر

أيتها السكة الحبيبة

متى أتوقف عن العمل ؟

أريد أن أصدأ و تتفكك مفاصلي ...

لعل التراب يبتلعني... فأتحلل من أحمالي

أو يعاد تلويني بالزهر و الطير

كأي خردة في خريفها

تزيّن المتاحف و الحكايات

و من ينظر إليها

لا يعتبرها مجرد صور

....

تفاصيل الأشياء في المنظور النصّي

الشاعر العراقي نعمة حسن علوان

عندما نشير إلى تفاصيل الأشياء في البعد النصّي، فيكون عندها تبعيات نصّية في البعد الشيئي من جهة وفي توظيف الشـيء كدلالة إنتاجية من جهة أخرى، وليسـت هي التخمينات التي نعتمدها بقدر ما نعتمد على ماهية النصّ البنائية في الهدم والتشـييد وفي الهدم والبناء، ومعظم الشـعراء يعتمدون على الهدم والتشييد، حيث يزداد انزياح الذات الحقيقية كلما تعمقنا في النص، كلما ازداد انزياحها، لتعتمد على المنظور اللغوي المختلف. فالذات المنزاحة تؤدي عملها وتتطابق مع المنظورين الخارجي والداخلي للنصّ؛ والعلاقة التي تصل لها، علاقة الدال والمدلول، حيث أنّهما يشكلان لحظة الإبداع الكتابي واقتناصها من قبل الذات المنزاحة، والتي من الممكن جدا أن تتطور أكثر لتصبح في منطقة الأفيون.

إنّ حركة الدال الذي يتعلق بالمنظور الخارجي له حركته المنظورة نحو الأشياء ونقل الصوت، أيّ أنّ هناك واقعا صوتيا؛ ومن خلال الأشياء الحسية نلاحظ أيضا أن الدال يشكل علاقة منظورة، وهذه العلاقة تقودنا إلى المنظور الداخلي حيث تشـكل حركة المدلول. طالما أنّنا مع تفاصـيل الأشـياء، فإنّنا في منطقة الدال من ناحية الأشـياء المنظورة الخارجية؛ ولكن في نفس الوقت إنّ الأشـياء شمولية، فمنها المادية ومنها غير المادية، ومنها المحسوسة أيضا والأشياء غير المحسوسة ويذهب بنا مارتن هيدغر إلى علاقة الشيء بزمنه أيضا، حيث أنّ بعض الأشياء يتجاوزها الشاعر عندما يتجاوز زمنها، فعلاقة الشـيء تصبح علاقة زمنية (إنّنا نسـمي الزمان عندما نقول لكلّ شـيء زمنه. يعني أنّ هذا: كلّ مايكون، وكلّ موجود يأتي ويذهب في عدّ الزمان ويبقى زمنا أو مدة زمنية خلال الزمن الملائم له. إنّ لكلّ شيء زمنه. لكن، هل الوجود شيء؟ هل الوجود هكذا كما بقية الموجودات في الزمان؟ أيكون الوجود بالعموم؟ لو أنّه يكون لتوجب علينا أنّ نقرّ به بوصـفه شـيئًا ما موجودا، وبالتالي لتوجب علينا أن نجده بين بقية الموجودات من حيث هو موجود. " [1] "). نعم فالوجود الشعري من الموجودات، وكلّ نصّ في زمانه، وعملية التواصل والربط الزمني، حضور المتعلقات (إن كانت الماضوية) تحضر بصفة آنية، وإن كانت حاضرة، فهي العلاقة الآنية بين الفعل الحاضر والفعل الماضي، وبين الفعل الحاضر والفعل المستقبلي.

---

[1] - ص 8 – في الشيء الذي يخصّ التفكير – مارتن هيدغر – ترجمة وتعليق: وعد الرحية..

كلانا يملك عصا

أنا والأيّام

غير أنّ عصاي أتوكأ عليها

وأهشّ بها على ألمي

بينما عصا الأيام

تلكزني كلما حاولت

التقاط صورة شخصية

مع الفرح

قصيدة: عصا – ص 17 – هكذا أخبرني الظلّ

ليس هناك نصّ خارج الأشـــياء مهما تكون توجهات النصّ وما يحتويه من معاني أو ملابســـات أو غموض، فالأشياء هي الوسيلة الإشارية الرئيسية في النصوص، ومنها النصوص الجامعة والنصوص التي تنتجها المتعلقات الذاتية الانفرادية، فالمهم أكثر من الأهمية، والأهمية هي تلك النصوص التي يكون لفعل الإثارة الخاصـية الكبرى كأن يكون ضـمن عناصـر الدهشـة وتعددها أو اللغة الغرائبية والتعجبية وتعدد اللغات في النصّ الواحد؛ وتتميز الأشياء أيضا بأنها تتجه نحو الإبدال الموضوعي والذي يشكل الفاصل المنظور في البناء النصّي وإحدى دعائمه المختلفة.

كلانا يملك عصا + أنا والأيّام + غير أنّ عصاي أتوكأ عليها + وأهشّ بها على ألمي + بينما عصا الأيام + تلكزني كلما حاولت + التقاط صورة شخصية + مع الفرح

نتجه إلى حركة الدال، فتعدد الدوال في النصّ الواحد؛ هو تعدد الأشـياء؛ لذلك لانسـتهين بحركة المتخيل، فحركته هي إيجاد المســاحة المطلوبة للخيال؛ ومن هنا تبدأ عملية المؤثرات الحادة. فالعصـا التي تخيلها الشـاعر العراقي نعمة حسـن علوان، كانت من الأشـياء، وكذلك الألم والأيام والفرح والصور الشخصية، كلها من الأشياء الدالة، ومن هنا كان الربط الذي اعتمده الشاعر ربطا دلاليا بوظائف شـيئية التي كان بعضـها ضـمن الأشـياء الملموسـة والمنظورة، وبعضـها لايمكننا الإمساك به، مثلا مفردة (اليوم) فتعد من الأشياء ولكن لانستطيع أن نراه أو نمسك به.

نتجه نحو خلفية الأفعال التوظيفية، فقد وظف الشـاعر بعض الأفعال الانتقالية والحركية، وكان لها الفعالية في توجيه الأشـياء نحو الأثر المترابط في الجملة الشـعرية، فالأفعال: أتوكأ وأهشّ وتلكز،

كلها أفعال حركية أراد منها الشـاعرالمعاني المسـتقلة التي تحويها، ومن خلال هذا المنظور لاحظنا أن لحركة الفعل خاصية نشر المعاني وتأثيرها على الجملة كمعنى عام.

الجدران المسنة

لم تعد تتسع لأوهامنا

لكثرة مارسمنا عليها من شبابيك

ولا حتّى تلتفت لأكفّنا،

وهي تتضرّع طويلاً لآلهةٍ مزيّفة

الجدران المسنة مثلنا تماماً

أثقل كواهلها رياء السَدَنة

ووعودهم التي تشبه

شجرة لاتثمر

قصيدة: جدران – ص 26 – هكذا أخبرني الظلّ

حتى بالنبرة الترددية التي يترجمها الشاعر كتابة يحمل في طياته دلالات نفسية، كأن يكون الشيء يساوي الحزن، أو يساوي الصمت (قليل الكلام) أو يساوي البهجة والسكوت، أو الابتسامة بأنواعها، هذه الأشياء تظهر من خلال علاقات الانسجام النصّي عند البحث في الجمل الشعرية.

الجدران المسنة + لم تعد تتسع لأوهامنا + لكثرة مارسمنا عليها من شبابيك + ولا حتّى تلتفت لأكفّنا، + وهي تتضرّع طويلاً لآلهةٍ مزيّفة + الجدران المسنة مثلنا تماماً + أثقل كواهلها رياء السَدَنة + ووعودهم التي تشبه + شجرة لاتثمر

عندما يسخّر الشاعر الخيال ويوجهه نحو النصّ، فهو في دائرة مفتوحة باتجاهات عديدة وذلك لتعدد الاتجاهات الخيالية في ابتكار الجمل الشعرية غير المطروقة (فالخيال وارد في فعل الإدراك، ويمتزج بأعمال الذاكرة، ويفتح أمامنا أبعد الآفاق الممكنة، ويرافق مشاعرنا وأمانينا ومخاوفنا وفرضياتنا. فهو أشمل من أن يكون فقط ملكة تستدعي الصور المسايرة لعالم الإدراك المباشر، بل إنّه قدرة تساعدنا على الانفصال عن الواقع وتجعلنا نتخيل الأمور البعيدة ونبتعد عن الأمور الراهنة. " [1] ").

---

[1] - ص 165 – النقد الأدبي – جان ستاروبنسيكي – ترجمة: د. بدر الدين القاسم – مراجعة: أنطون مقدسي.

تكوّن الأشياء المنظورة وغير المنظورة علاقات مع الأفعال الحركية، لذلك جميع الأشياء التي يتبناها الشاعر العراقي نعمة حسن علوان تتبدل معانيها حسب السياق المعتمد:

عندما تكون الجدران مسـنة = فهي لم تعد تتسـع لأوهامنا، فالجدران غير المسـنة قادرة على احتواء الأوهام، الضرورة التي أطلقها الشاعرة، هي ضرورة حياتية أولا، وبالتالي ضرورة خيالية ومن خلال الخيال استطاع أن يستقطب الأشياء ويقرّبها في الذات العاملة.

يقول الفقير

وماذا عن آلهة الجوع التي تمرّ بنا كلّ يومٍ

دون أن تترك رغيفاً واحداً

يتسلّى به الصغارُ

قبل أن يناموا

(ولكننا لم نرَ باباً)

هذا ماصرّحت به الآلهة

فيما بعد

وكأنّها لم تعرف

أنّ الفقراء لايملكون أبواباً..

قصيدة: فقراء – ص 69 – هكذا أخبرني الظلّ

الشـاعر يأخذ حركة الإبدال الموضـوعية، وهي تعني اللجوء إلى المعاني المتاحة والتي تعوم بشـكل يومي، وكذلك حركة الإحلال، وما حلّ بالمصـير الفعلي عند توظيفه، ويبدو لنا حركة الدال القوية غطت على المدلول. هذه الثنائيات التركيبية تمنحنا المسـاحة الكافية بأن ننظر بالنقل الذاتي من المنظور الطبيعي بين المجتمع إلى المنظور الذاتي كحدث شعري تمّ توظيفه.

يقول الفقير + وماذا عن آلهة الجوع التي تمرّ بنا كلّ يومٍ + دون أن تترك رغيفاً واحداً + يتسـلّى به الصغارُ + قبل أن يناموا

(ولكننا لم نرَ باباً) + هذا ماصـرّحت به الآلهة + فيما بعد + وكأنّها لم تعرف + أنّ الفقراء لايملكون أبواباً..

التوازن الذي اعتمده الشاعر نعمة حسن علوان، هو تقويل أحد عناصر النصّ الدالة (الفقير) ولكن وبما أننا نطرق باب المســميات فالعنصــر الدال في النصّ من العناصــر المجهولة، فقد يكون هذا الفقير في بيئته أو في بيئة أخرى ضــمن إطار البلد، وقد يكون في بلد آخر، فقد أوجد الشــاعر مسـميات عامة من خلال : الفقير، الآلهة، رغيف الخبز والصـغار، فكلّ الأشـياء التي جعلها دالة، تعتبر من الأشـياء الحاضـرة غير المحدودة، وهي المنظور الإشـاري الذي أشـار من خلاله إلى هذه الأشياء.

لو تطرقنا إلى المقطع الثاني، فسوف نلاحظ العلاقة التي بناها الشاعر، علاقة مكانية أولا، ومن ثمّ علاقة خارج الاسترخاء الذهني، فالمتلقي عندما يقرأ علاقة الحزن المتعلق ببعض الطبقات المعدمة، من الطبيعي سـيكون أمام الوعي الشـعري الذي زاد المقطع رثاء عندما وظف الشـاعر خصـوصـيته المنظورة بهذا الاتجاه.

الشـاعر العراقي نعمة حسـن علوان، لايقفز فوق الأشـياء، بقدر مايجذب الأشـياء بمسـمياتها ولكنّه يبني مساحة مكانية للفعل التأثيري من خلال تركيب الجمل الشعرية المختلفة.

عصا

كلانا يملك عصا

أنا والأيّام

غير أنّ عصاي أتوكأ عليها

وأهشّ بها على ألمي

بينما عصا الأيام

تلكزني كلما حاولت

التقاط صورة شخصية

مع الفرح

جدران

الجدران المسنة

لم تعد تتسع لأوهامنا

لكثرة مارسمنا عليها من شبابيك

ولا حتى تلتفت لأكفّنا،

وهي تتضرّع طويلاً لآلهةٍ مزيّفة

الجدران المسنة مثلنا تماماً

أثقل كواهلها رياء السَدنة

ووعودهم التي تشبه

شجرة لاتثمر

فقراء

يقول الفقير

وماذا عن آلهة الجوع التي تمرّ بنا كلّ يومٍ

دون أن تترك رغيفاً واحداً

يتسلّى به الصغارُ

قبل أن يناموا

(ولكننا لم نرَ باباً)

هذا ماصرّحت به الآلهة

فيما بعد

وكأنّها لم تعرف

أنّ الفقراء لايملكون أبواباً..

الوظائف الشعرية
في قصيدة لا، مع الطبيعة للشاعر العراقي
علاء الحمداني

نؤمن بمبدأ اللا شعور؛ فتكسير البنية التقليدية تؤخذ على عاتق الشعر المتجدد، لست هنا كي أكون وسيطا بما جاء به فلاسفة العصر عندما أغلقوا الفلسفة أمام العقل، وراحوا يجسدون مبدأ اللاشعور العفوي، فالأحلام غير مصطنعة، وهي عفوية، وعندما ننزل إلى هذه العبقرية فهذا يعني أنّنا أمام مدرسة مثلى، ألا وهي المدرسة السريالية والتي اعتمدت على مبدأ الذات الحقيقية .. تلك التي تخرج من قميصها الفضفاض والعادي لتلبس قميصا جديدا، غير مقيّد، ذلك القميص الذي يزرع الأمان العفوي عند توظيف اللغة السريالية .. بعض الوظائف الشعرية سأدخلها من خلال قصيدة واحدة .. نعم هي قصيدة واحدة، وحملت عنوانا بسيطا، ولكنه عفوي النزعة، ويحمل العنف التجسيدي خارج العقل، فماذا لو قلنا (لا ، مع الطبيعة) فهل أراد منها أن تكون خارج الطبيعة أم تكون ماوراء الطبيعة، أو تكون في طبيعة الأشياء غير المرئية ، سندخل إلى العبقرية الذهنية للشاعر العراقي علاء الحمداني ..

السريالية دائرة مفتوحة المنافذ، لاأبواب لها، ونستطيع الدخول إليها في جميع الأزمنة، وهي صالحة للأماكن في كلّ أنحاء العالم، بالرغم من نشأتها في باريس، وطالما لاتحدد نغمات الشعور، فهي تلك الحصيلة التي تخرج عن الوعي (**وهي عند برويتون عفوية الفكر الطليق**) .. ندخل إلى بعض الوظائف ومنها :

الوظيفة السريالية

الوظيفة التصويرية

ليس هناك مساحة واسعة لكي نعدد العديد من الوظائف والتي تنتمي إلى العمل السريالي، فنحن أمام قصيدة واحدة اعتمدت التقشف اللغوي، لذلك سوف ننحاز إلى بعض اللغات في عملنا الوظيفي ونحن نتطرق تحت خيمة الوظيفة السريالية كعمل فني، نجسّد من خلالها اللغة النامية والتي تقودنا إلى ماوراء الواقع ..

الوظيفة السريالية

باعتبارها قوة حياتية تبحث عن حرية الفكر، لذلك لاتتقيد بمفكرة ولا بعلامة معتمدة، فهي ظاهرة ديناميكية غير مستقرة، هدفها تحرر الإنسان والتأكيد على حاجيات الإنسان غير المستقرة؛ نحن أمام مبدأ المنظور الشعري العفوي **((كان السرياليون يرفضون تحديد وتصنيف أعمالهم . لأن أي تعريف أو تحديد هو انتهاك وكبح لحريتها . وبالتالي، عندما نتعامل مع السريالية، فإن الفهم المنطقي أو العقلاني لايفلت منا فحسب بل أنه يبرهن أنه متعارض وعلى خلاف مع مسعى الفنان . ومن ثم نجد أنفسنا متروكين، مجردين من أيّ أداة . ونحن نواجه ضرورة التوصل إلى تفاهم مع الاكتشافات التي تحدث في حقل السريالية . – ص 21 – السريالية في عيون المرايا – ترجمة وإعداد : أمين صالح))** ، لذلك عندما نقول إنّ عنصر الخيال ملكة، فالحالة اللاشعورية هي السمة العليا لعنصر الخيال، والدخول إلى عنصر الجنون خارج الفوضى العقلية، نرمي بهذه المستلزمات جانبا، فهي تشخيصية وتدفعنا إلى مباشرة الحدث الشعري، وهذا مايرفضه الشعر الحديث والمعاصر.. إنّ جلّ مانذهب إليه هو تحرر العقل البشري، باعتباره المنظم الوحيد للقتل وإبادة البشرية وخنق الحريات .. **يقول الشاعر رامبو ((أريد أن أكون القاتل والمجرم والساحر والعراف والملعون والمجنون))** ... في طبيعة الشاعر أنه مجرم بشعره، وهو عنصر فعال في مدرسة الجنون الشعرية، وهو قاتل حدّ اللعنة للقيم التقليدية الموروثة ..

المشهد الأكثر ألماً

ضفدع يلتصق لسانه ببابٍ

مفتاحه لدى خروفٍ، للتو عاد من جزار

تاركاً صوفه رهينة

هناك من ينظر من بعيد ، خلف تلك الأشجار

من قصيدة : لا , مع الطبيعة – علاء الحمداني

قد نسبح في بحيرة من الأحلام فهذا هو المجاز اللغوي الذي يعتني به الشاعر، وخصوصا عندما يكون بمكونات خيالية ذات نغمات عليا، فالمشهد الشعري يدفع الشعرية إلى الأمام عندما نتأثر بواقعه، والواقع هنا هو الثقل الشعري الذي يمتاز به عادة كأي شاعر يرغب أن يؤسس لرغبته بصمة أسلوبية توقظه بين الحين والآخر .. وليس غريبا عندما يذهب شاعر شاب إلى هذه الرغبة وهو يترك المحسوس المباشر كي يتعلق باللامألوف، ويمنح مشهده الشعري مساحة تقودنا إلى عمل سريالي .. فالحلم لديه هو ذلك الفضاء الذي يسبح به لتكوين صوره الشعرية الفجائية والتي تؤدي الى الدهشة الصادمة في تحولات الذات وكذلك التحولات اللغوية .. **((تتصف الصورة السريالية بالطبيعة الحلمية، وما تحتويه من تشتت وتقطّع وانفلات، فالحلم هو المعبر الحقيقي عن حالات النفس**

وشأنه في هذا شأن الشعر لأنّ النفس تجري فيه طبقا لسجيتها بعد أن تنفكّ عنها . – ص 49 – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – د . بشرى موسى صالح)) .

المشــهد الأكثر ألماً + ضــفدع يلتصــق لســانه ببابٍ + مفتاحه لدى خروفٍ، للتو عاد من جزار + تاركاً صوفه رهينة + هناك من ينظر من بعيد ، خلف تلك الأشجار

تتصرف الذات المجردة من المحسوس كتواجد فعلي في الصورة الصادمة، فقد تم إزالة الحواجز، ولكن بقيت الرغبة التي انتمت إلى اللاشعور في التصوير السريالي للمشهد الشعري، رسمت مساحة واسعة وهيأت فعل المتخيل لكي يتحرك بهذه المساحة..

إنّ الانتقال من العينية إلى الذاتية تجعل الخيال محصورا بالدائرة الذاتية التي اشتغلت نحو الانفتاح الذاتي .. المشــهد الأكثر ألما .. ماخلف الأشــجار ومن خلال هذه الرؤية العدمية، ليس هناك من ينشــغل بهذا الفراغ، بل عمل الشــاعر علاء الحمداني على إيجاد مســاحة قبيل الفراغ الذي أطلقه (ماخلف الأشجار)؛ فالضفدع ذكر = معرّض إلى القتل لأنه لايجيد الدفاع عن نفسه، بينما، المتلقط البارع بلســانه والباحث عن غذائه، وكذلك صــاحب المفتاح المعرض أيضــا للذبح .. هذه المعادلة التي قادتنا إلى ماوراء الأشـجار (حجب الرؤية) مما أفادنا الشـاعر العراقي علاء الحمداني عن البراءة التي يقتلها البشر بين أبناء البشر، والصورة السريالية تبحث عن هذا القتل وتتجاوزه، وخصوصا هناك من صنع الحروب بواسطة (العقلانية) ..

الهُدهُد الذي يمارس الاستمناء

ومن بين الوريقات يطلّ علينا أنف خنزير

لا يتوافق مع الطبيعة

وفراشة حائرة تريد أن تكتب على أحد جناحيها آخر إهداء

لصديق غير مبال

وتضحك غضباً

نفس القصيدة

اللغة المطلقة تمثل إحدى أعمدة العمل الســريالي، فتشــكل المتعة والانطلاق بهواء اللحظة الســريالية واصــطيادها، وهذه الحالات تحضــر من خلال عدم التفكر بتلك اللحظات بشــكلها المصطنع، وإنما تنزل كملاك في ذاتية الشـاعر بشـكل تلقائي، وتحرر الذات التي تعمل على إيجاد المتعة اللحظوية من خلال اللاوعي الشــعوري وهي مرحلة من مراحل الجنون الخلاق إذا عددنا القدرات الخيالية ومدى فاعليتها في النصّ الشعري، ويكون المعنى مرتبطا من خلال المعنى وظلال

المعنى، حيث تجرنا مأساة الشاعر إلى طرح فلسفته الداخلية وتنعكس على تلك اللحظات لتفريغ مأساته وتأثيراته وانفعالاته اللامحدودة ..

الهُدهُد الذي يمارس الاستمناء + ومن بين الوريقات يطلّ علينا أنف خنزير + لا يتوافق مع الطبيعة + وفراشة حائرة تريد أن تكتب على أحد جناحيها آخر إهداء + لصديق غير مبال + وتضحك غضباء

إنّ البعد التفسيري بين الخيال وبين الواقع، له وقعه في الحدث الشعري، فالأشياء التي نقلها الشاعر علاء الحمداني، هي نفسها متواجدة في الطبيعة، حيث جعلها منسجمة في العمل القصائدي؛ فالهدهد لايناسب (الخنزير)، وهنا تختلف النظرة العينية مابين الهدهد الذي يرمز إلى عنصر الجمال، وبين (أنف الخنزير) والذي هو صفته الأمامية وشخيره يؤديان إلى القبح وذلك من خلال ماهو متعارف عليه، ونتعرف عليه من خلال صوته أيضا؛ لذلك فعندما رمز للهدهد، فهو يرمز إلى طبيعة متجانسة مع منظوره الرؤيوي، بينما الرمز الثاني (أنف الخنزير) وهو الباعث إلى التلوّث وكذلك جمالية قبح وجهه بشكل عام.. ((**يمكن القول بأنه اعتقاد بوجود علاقة تقوم بالضرورة بين القصيدة والعرافة أو السحر أو " الرقية السحرية " sortlegeعلى حد تعبير الفرنسيين . فالقصيدة تتكون بفعل عملية سحرية كالسيمياء، وبالتالي غريبة عن قواعد المنطق وحتى عن قواعد الغريزة . وتبعا لهذه الفرضية، تنشأ القصيدة فيما خفي من حياة الروح، وهي لذلك انعكاس لهذه الحياة الغابرة أو الباطنة . – ص 54 – عصر السريالية – والاس فاولي – ترجمة : خالدة سعيد)) .**

لذلك فالمعاني التي رسمها الشاعر العراقي علاء الحمداني كانت تتكئ على باطن الأشياء وتشير وترمز إليها، ومنها دواخله السرية والتي يعلن عنها بالتمثيل، خارج الضمير المنفصل الـ " أنا " . وتكتمل اللغة مع المعاني المحمولة ، فالذات وإن خرجت عن وعيها، فإنها تترك آثارا، وهذه الآثار هي بعض المعاني التي اتكأت عليها بالماضي القريب، ومن الطبيعي أنها تخرج مع اللغة، إن كانت اللغة، تعبيرية أو وصفية أو رمزية، فإن المكشوف منها يرسمه الشاعر دون دراية ..

الوظيفة التصويرية

لو سألنا بعض الأسئلة فيما يتلعلق بالألفاظ، ماهي اللفظة ؟ لماذا تعددية الرموز ؟ كيف تبنى الأبعاد التصويرية ؟ هذه الأسئلة تجعلنا ننقاد خلف ماسميته سابقا بالشهقة الشعرية، فخلف كل لفظة هناك تنفسّ، قد يكون عميقا وقد يكون عابرا وسريعا، وكلما أسرع، ترك أثرا من القوة، هكذا اللفظة والتي تساوي لنا = الرمز، وبما أن الصورة تقودنا إلى الصدمة الشعرية، فإذن نحن أمام شهقة شعرية، والتي تؤدي إلى دهشة الصدمة .. هذه المعادلات اقتبستها من خلال مطالعاتي المتتالية مابين الدراسات الشعرية ومابين المثول أمام النصوص المبهرة ..

المشهد الأكثر ألماء

ذاك النحيب الذي يرتسم على شوارع

احتضنت انفجاراٍت جمّة

والرصيف الذي جلس جانباٍ

يلتقط أنفاسه

تمسح عنه فتاة قاصر

دماء زكية بأخرى قبيحة

كيف كانت تميزها !

نفس القصيدة

لو راجعنا شيئًا من التصورات الذهنية فسوف نقاد إلى عملية الذاكرة وكيفية اشتغالاتها من الناحية التذكرية، والتي تجعلنا مابين الاستيعاب + الاكتساب + الاسترجاع + الاحتفاظ .. فهذه العناصر، إذا ما أنقدنا إلى مؤسسة التصوير الذهني فإنها ستكون حاضرة ونشطة في تكوين الصور الذهنية، ولكن وفي نفس الوقت هناك بعض المناطق التي تجرنا إلى اللاشعور، ومنها الذات التي تترك عملها العادي، وتتعامل معنا بمبدأ اللاشعور ((**إذا كانت التجربة الشعورية مبعث الإبداع ، وهي التي تشرع أبوابا على المناطق المظللة في اللاشعور ، تلك المناطق تتحطم فيها أطر المادة وقوانينها؛ لتقوم على أنقاضها قوانين أخرى . – ص 213 – التصوير الشعري – د . عدنان حسين قاسم)) .**

المشهد الأكثر ألماٍ + ذاك النحيب الذي يرتسم على شوارع + احتضنت انفجاراٍت جمّة + والرصيف الذي جلس جانباٍ + يلتقط أنفاسه + تمسح عنه فتاة قاصر + دماء زكية بأخرى قبيحة + كيف كانت تميزها !

لو تطرقنا إلى المعادلة التي رسمناها فسوف نلاحظ أنّ هناك دوافع ذاتية هي التي تجمع التصورات واللقطات لجسد القصيدة كمنظور كلي يتألف من عدة صور أو مشاهد شعرية، وبالأخير من عدة جزئيات لتكوين تلك الصور؛ وفي طبيعة الحال نميل الى إلمعاني؛ فلو انقدنا إلى النحيب، وهذا مارسمه لنا في الشوارع، أي فضاء المدينة؛ وتصبح المدينة عبارة عن حاوية للانفجارات .. الأرصفة التي تعلن رؤيتها، الدماء، ميزة الأرصفة + الشوارع، لقد أعطى محتويات المدينة وأدوات القتل العامة في شوراعها .. الشاعر علاء الحمداني قادنا إلى قول الفعل؛ وقول الفعل بدأ بجملة (المشهد الأكثر ألما، حيث مال وجعلنا نميل معه إلى تلك المعاني كي نصبح شركاء مع أدوات الحدث

الشـعري، وكيفية التعامل مع الأشـياء)، فالموضـوع اعتمد على البعد البصـري في النقل والخلق القصائدي..

المشـهد الأكثر ألماً + حين تجد امرأة طاعنة بالسـن + تفتّش في جيبها + عن ورقة يانصـيب + فقدت صلاحيتها منذ سنوات + وأبناؤها الثلاثون مليوناً + لا يجرؤون أبدا على + أخبارها

ثمة دلالات في مركزية المشهد، تقود النصوص المتوزعة بين مزرعة القصيدة، فالمشـهد الأخير مثلا المرأة كانت هي التي شغلت مركزية الحدث؛ بينما كانت البطاقة الرابحة، أو لنقل الخامدة والعاجزة عن النمو والنهوض لتصريفها هي عدد نفوس العراق، وهذا المنطق الدلالي يقودنا نحو الاسـتدلال .. المرأة + ورقة اليانصـيب = ثلاثون مليونا + العراق .. لو دخلنا إلى معنى هذه المعادلة فسـوف نجمع الجميع ليسـاوو لنا (العراق) وهي المعاني التي اعتمدها الشـاعر العراقي علاء الحمداني من خلال مشـهد تصـويري أدى إلى التأويل والاسـتدلال، والذي اعتمد على بعض الرموز في توليه لشـخصـيات البلد ..

الشاعر العراقي علاء الحمداني، يتواصل مع الحدث الشعري من خلال القصائدية كمنظور كلي لكي يتصل بالعالم الذي حوله، وهو ينسج سجادته الشعرية بتقنية اعتمدت أدوات الجمال وفن الحبكة المنفرد ..

لا ، مع الطبيعة

المشهد الأكثر ألماً

ضفدع يلتصق لسانه ببابٍ

مفتاحه لدى خروفٍ، للتوّ عاد من جزار

تاركاً صوفه رهينة

هناك من ينظر من بعيد ، خلف تلك الأشجار

الهُدهُد الذي يمارس الاستمناء

ومن بين الوريقات يطلّ علينا أنف خنزير

لا يتوافق مع الطبيعة

وفراشة حائرة تريد أن تكتب على أحد جناحيها آخر إهداء

لصديق غير مبال

وتضحك غضباً

المشهد الأكثر ألماً

ذاك النحيب الذي يرتسم على شوارعٍ

احتضنت انفجاراتٍ جمّة

والرصيف الذي جلس جانباً

يلتقط أنفاسه

تمسح عنه فتاة قاصر

دماء زكية بأخرى قبيحة

كيف كانت تميزها !

المشهد الأكثر ألماً

حين تجد امرأة طاعنة بالسن

تفتّش في جيبها

عن ورقة يانصيب

فقدت صلاحيتها منذ سنوات

وأبناؤها الثلاثون مليوناً

لا يجرؤون أبدا على

أخبارها

البنية والدلالة

في نصوص الشاعرة السورية

فدوى صالح

من المهام التي نتوقف في حيلولتها، مهمة العتبات النصّية، ومنها البنية النصّية والبنية الدلالية، فالإحالة الموضوعية لكلّ نصّ شعري، لاتستقيم ركائزه خارج البنية النصّية ولا نستطيع أن نتغاضى عن البنية الدلالية التي تعتبر ضمن التعالي النصّي الذي يقودنا إلى اختيارات تركيبة لها الأثر والفعالية على البنية النصّية، فالتجاور الذي نحن بصدده ليس التجاور النصّي وكذلك لسنا بمحيط النصّ، بقدر ما ندخل إلى رؤية النصّ من خلال المنظور الدلالي الذي يعد المحرك الفعلي للنصّ الشعري.

وقد رأى فرويد (إنّ الصراع هو أساس الإبداع الفنّي. والفنّ هوالتحرير للطاقة الغريزية المكبوتة- لا شعوريا عن طريق الرمز. " [1] "). فهذا يعني أن القدرة التي تظهر من خلال النصّ الشعري، هي التي تقودنا إلى التعالي النصّي، وهي غير متوفرة لدى الجميع، بل تكون متعلقة بكيفية التبديل الذاتي، والانسياق خلف الذات الحقيقية، لذلك أنّ نلاحظ هناك من يستطيع السيطرة من خلال اللاوعي الكتابي، وهناك من يبقى بخصوصيته الواعية المباشرة.

نبحر في بعض نصوص الشاعرة السورية فدوى صالح، وهي تمنحنا بعض الالتزامات العامة لنصوصها وكيفية التداخلات النصّية من خلال عمليات التركيب النصّي، كي نتلائم مع حقول الجمل الممتدة على بعضها؛ وهي تلتزم ببنية دالة رئيسية في كلّ نصّ من نصوصها، لذلك يجري الكشف عن المفاهيم والأبعاد النصّية التي تلائم المعاني من خلال التحولات الأساسية لكلّ نصّ من نصوص الشاعرة؛ والتي تتضمّنها البنية الدالة على النصّ. وتقديم بعض الإشكالات الدائمة والمتعلقات الذاتية التي من خلالها يتم تفسير الدلالة والبنى النصّية في عملية البناء النصّي.

لو كنت شاعرة

لعصرت روحي حروفا دافئة

تورق في قلب صبية

---

[1] - ص 14 – جماليات النصّ الأدبي. – د. مسلم حسب حسين

تمزق عن كتفيها رداء الاكتئاب

لو كنت شاعرة

لما أمطرت حروفي إلا على الأرض اليباب

لو كنت شاعرة

لدونت أنفاس أمي على الصفحات

كمنبه للتذكير بمخالب العقوق

فهل من أحد قبلها ؟؟!!!

قام بالواجبات قبل الحقوق

لكتبت عن ثقوب ذاكرتها

من قصيدة: لو كنت شاعرة – فدوى صالح

لو كنت شاعرة.. ألا نرى هناك إحالة إلى ضمير الذات بشكل واضح، علما أن الجملة ليست خاصة، بل شمولية المعنى، وماذا عن الذين يتلقون الشعر خارج المكتوب؟

لو تعمقنا أكثر من خلال النصّ ونوايا الشاعرة السورية فدوى صالح، فسوف نتوقف في عدة محطات تعني بها الإحالة ومنها الإحالة إلى الشأن، إذن نخرج من الذات والذاتي ونتربع في منظور الشأن.

لو كنت شاعرة + لعصرت روحي حروفا دافئة + تورق في قلب صبية + تمزق عن كتفيها رداء الاكتئاب + لو كنت شاعرة + لما أمطرت حروفي إلا على الأرض اليباب + لو كنت شاعرة + لدونت أنفاس أمي على الصفحات + كمنبه للتذكير بمخالب العقوق + فهل من أحد قبلها ؟؟!!! + قام بالواجبات قبل الحقوق + لكتبت عن ثقوب ذاكرتها

نتجه نحو علاقة القوة، وهي العلاقة التي تؤسسها الرمزية الدالة، ففي كلّ نصّ، عنك علاقات، وأهمها علاقة القوة التي تظهر من خلال سياق الجملة، فالتمني يقودنا إلى فعل كلامي، ولكن في نفس الوقت يكون رمزا بعلاقة مع الفعل الكلامي، لذلك عندما تواصلت الشاعرة السورية فدوى صالح بنصّها من خلال المنظور الذي يقرّب المعاني، فأنها كانت ضمن علاقة القوة، وإلا لاتظهر المعاني بشكل مباشر.

الحروف الدافئة، قلب الصبية ورداء الاكتئاب؛ فصلت النصّ عن النصّ، فالشاعرة مع مبدأ الفعل الرمزي، وذلك من خلال الجمل المركبة، ومن هنا لاحظنا تركيب المفردات بشكل ثنائي، كي تكوّن

الشاعرة مركزية للفعل الكلامي من جهة ومركزية للرموز التي وظفتها من جهة أخرى، وهي البنية الجديدة الحاملة للدلالات.

كيف تسرب الضوء منها

ليفتح في قلبي ألف باب للشروق

لو كنت شاعرة

لكتبت الحب تحت ضوء الشمس

فأنا التي...

لم تؤمن يوما بالحب

كحالة عشق مسروق

بل سلوكا في الحياة

في الحرب . . طريقا للنجاة

وفي السلم نبضا في العروق

من قصيدة: لو كنت شاعرة – فدوى صالح

إنّ الوحدة اللغوية هي رأس البنية التركيبية، وعلى هذا الأساس نلاحظ أنّ هناك توليدا للجمل الشعرية والتي تكون موازية للمعاني، يقول تشومسكي (إنّ الأبنية التركيبية هي التي تولد الملفوظات؛ أي أنّ اختيار الكلمات يجري داخل التركيب الذي يعتبر المكوّن التوليدي الوحيد). لذلك تكون المفردات متناسبة مع مفردات أخرى لغرض التجانس والاندماج الفعلي.

كيف تسرب الضوء منها + ليفتح في قلبي ألف باب للشروق

لو كنت شاعرة = لكتبت الحبّ تحت ضوء الشمس + فأنا التي... + لم تؤمن يوما بالحبّ + كحالة عشق مسروق + بل سلوكا في الحياة + في الحرب . . طريقا للنجاة + وفي السلم نبضا في العروق

كأن الشاعرة فدوى صالح بغفلة إدراكية، وهذا من الممكن جدا حدوثه دون مراقبة، وهي تطرح علينا موضوع الحبّ كممارسة يومية، وموضوع الحرب كإعاقة، نعم الحروب مدمرة وتعيق العشاق، وهي تؤدي إلى الموت، ولا أحد يعشق حربا.

ومن خلال هذين الموضوعين المشتقين من معاني الجمل المتواصلة، نلاحظ أن الشاعرة شدّت متنها بالانتباه إلى الطقوس المحيطة بها، وحتى كنا نطلق على الشام أنها حديقة العشاق. فقد أرادت

من القصدية أن تكون من خلال المعنى، لذلك رسمت بعض المنبهات في الجمل الشعرية، وذلك لكي تلفت نظر المتلقي إلى بعض الموازين بحضور الشاعرة (المتكلم).

أيها الليل يا صديقي

ها أنا قد عدتُ

بقلبٍ مكسيٍّ وعاري

لايأبهُ لتقلبات الطقس

قلبٍ باكٍ يغني حُسنَها

يا حُسنَها......

عدتُ وعلى جدار الجفنِ تسكن نظرتُها الأخيرة

عدتُ وبين يديَّ عالَمٌ من الأسرار

قصيدة : آخر نظرة – فدوى صالح

عندما نقول المعينات النصّية أو المعينات الذاتية، فهما مع القول والقول الشعري ووصول الشاعر إلى إنتاج نصّي، فللبناء النصّي هناك وسائل مساعدة وهناك علاقات نصّية، تؤدي مهامها من خلال فقدان الوعي المباشر، والكتابة خارج الوعي، حيث أن الوصول إلى الوعي يكون من خلال اللاوعي، والوصول إلى الحقائق، أن يخرج الشاعر من الطبيعة الاعتيادية، لذلك يكون للفعل المتخيل مساحته الواسعة عند الكتابة، حتى في حالات حضور الفلاش باك من خلال الذات الشاردة، ولكن أن يبقى الشاعر في نفس المنطقة، فإنه يجزم القول بالماضي فقط، ويكون الحاضر لديه شبه مشلول، فارتباط الماضي بالحاضر يكون بوسيلة، ووسيلته أن يعكس الحدث الشعري من خلال الأفعال الحركية الحاضرة، والتي هي لا تتقبل الماضي بشكل مطلق.

أيها الليل يا صديقي + ها أنا قد عدتُ + بقلبٍ مكسيٍّ وعاري + لايأبهُ لتقلبات الطقس + قلبٍ باكٍ يغني حُسنَها + يا حُسنَها..... + عدتُ وعلى جدار الجفنِ تسكن نظرتُها الأخيرة + عدتُ وبين يديَّ عالَمٌ من الأسرار

من خلال المفهوم الواحد، أخضعت الشاعرة فدوى صالح المواضيع للسياق؛ فمن خلال السياق يتم تحليل أفعال اللغة، مثلا : الفعل (عدت) وماضيه عاد، فمن خلال هذا الفعل الحركي نستطيع أن نحدد منطق الحوار، حوار الشاعرة وما تبنته من معاني حركية أيضا، فبعد العودة هناك استقرار، أي توقف، فالنتيجة التي نحصل عليها، بأن الشاعرة صادقت الليل وهي عائدة، والليل يحجب

الأشياء، إذن لم تبح عن سرّ عودتها؛ وهنا تدخل التداولية بوجود مفهوم بسيط للسياق. ولو أخذنا الفعل يغني والذي له علاقة مع الفعل يأبه، فالأول استمرار حركي، والثاني تموضعي، والعلاقة التي ظهرت علاقة سياقية؛ فقد سمحت الشاعرة للمفهوم الواحد أن يمتد إلى مفهوم آخر دون أن تتوقف بنصها المكتوب.

إن الأفعال الكلامية التي قوّلتها الشاعرة تعتبر ضمن لغة السياق، لذلك نلاحظ أن الـ(أنا)مع التمني ظاهرة، لذلك فقد أطلقت جملتها الأخيرة بإطار تداولي كي تتوسع بعالمها المحيط بها، فهي تمتلك (عالما من الأسرار)، وهنا معتقد، قد يكون حقيقيا، أو قد يكون تقديريا، فالعالم له شموليته، وهي تنظر إليه بكم من الأسرار. هذه اللغة حملت بعض المسميات والاعتقادات التي رسمتها الشاعرة فدوى صالح.

لو كنت شاعرة

لو كنت شاعرة

لعصرت روحي حروفا دافئة

تورق في قلب صبية

تمزق عن كتفيها رداء الاكتئاب

لو كنت شاعرة

لما أمطرت حروفي إلا على الأرض اليباب

لو كنت شاعرة

لدونت أنفاس أمي على الصفحات

كمنبه للتذكير بمخالب العقوق

فهل من أحد قبلها ؟ ؟!!!

قام بالواجبات قبل الحقوق

لكتبت عن ثقوب ذاكرتها

كيف تسرب الضوء منها

ليفتح في قلبي ألف باب للشروق

لو كنت شاعرة

لكتبت الحب تحت ضوء الشمس

فأنا التي...

لم تؤمن يوما بالحب

كحالة عشق مسروق

بل سلوكا في الحياة

في الحرب . . طريقا للنجاة

وفي السلم نبضا في العروق

ليس وداعا

قبل الرحيل....

بتنهيدة

امتطى صحوة الريح

وعلى مفرق الخد

طبع قبلته الوحيدة

ليس وداعا .... ماحصل

إنه المسمار الأخير

في نعش عشق مولود في الشهر الثامن

والحواضن البالية

إنه الوضوء الأخير

لشفتين تائهتين في فوضى الحواس

خمرة عتقتها الروح

لا عنبا من دالية

إنه السؤال الأخير

قبل الرحيل الأخير

هل تشيخ القبل ؟؟؟

حركة الأفعال الدلالية في النصّ القصير

الشاعر العراقي يقظان الحسيني

إنّ **النصّ** الشعري الحديث، نصّ دلالي قبل كلّ شيء، لذلك عندما تتراكم الأفعال في المقطع النصّي، تكون واجهة دلالية ضمن حركتها، وأهم حركات الأفعال؛ هي أفعال الحركة التموضعية القوية، وتكسب قوتها من خلال حركتها في الحدث وحركتها في الزمنية؛ فدلالة الحدث تمنحنا المعاني القوية ودلالة الزمن تحدد الفعل بين الماضي القريب والفعل الآني والفعل المستقبلي؛ ولكن في المنظور الشعري تتحوّل هذه الأقعال إلى أفعال آنية وذلك بسبب كتابتها الحاضرة. والذي يشغلنا عن الحركة الفعلية،

هي الحركة السببية، فهناك تعددية سببية للكائن الواحد من خلال النصّ، ولا يفوتنا المكان أو البيئة التي لها الأثر والفعالية بين حركة الأفعال الدلالية؛ فالحركة من خلال الزمن (Time) الذي تستغرقه، والمكان (Place) الذي تحدث فيه. إلا أنّ الفعل الماضي يعمل للفعل الآني، وكذلك فعل المستقبل، تجذبه الأحداث النصية فيصبح ذا دلالة آنية، والمقصود من وراء ذلك، أنّ المعنى العام، وهو الوجه الظاهر للنصّ من خلال البنية الكبيرة، أما المعنى الخاص، فهو عدد من المكونات الدلالية، وكلّ دلالة لها حركتها؛ كأن تكون ضمن الدلالة الرمزية أو الإدراك الدلالي؛ وتكون مستويات الرمز في مستوى المنظور الدلالي.

ندخل إلى نصوص الشاعر العراقي يقظان الحسيني القصيرة، حيث أن لهذه النصوص قوة إدراكها وقوة الفعل الدلالي من جهة، وقوة فعل المتخيل وحركته في المساحة التي يشغلها النصّ من جهة أخرى.

8

ها أنا ذا

على تلال الأذى

ألوّح بقلبٍ أبيض

9

رأيت سمائي ذاتها

فضاق بي قفصٌ

10

يكذبون

و

يزدرون من يصدقهم

11

هزمتني

جملة الأفكار

ورمتني على قارعة الآخرين

أبحث عنّي

من مجموعته الشعرية : ألوّح بقلب أبيض

ليس للنصّ مهما كان قصيرا أو طويلا أن يتابع العلامات، بقدر مايمتلك علاقات داخلية من خلال التنظيم الشامل الذي يشمل النصّ الشعري أيضا، ومن خلال هذا المنظور تظهر البنية النصية التي تتواصل مع البعد الجمالي، حيث أن الجمالية ومنظومة عناصر الدهشة لهم الحضور المتواصل بين الجمل المركبة التي تخضع لقواعد بنائية ومن أهم تلك القواعد حركة الأفعال الدلالية في النصّ وكذلك البعد التصويري والذي يُظهر النصّ وينشطه من خلال تحقيقه للتواصل الجمالي وسبل البناء الفنّي.

4

8 = ها أنا ذا + على تلال الأذى + ألوّح بقلبٍ أبيض

9 = رأيت سمائي ذاتها + فضاق بي قفصٌ

10 = يكذبون + و + يزدرون من يصدقهم

11 = هزمتني + جملة الأفكار + ورمتني على قارعة الآخرين + أبحث عنّي

نستطيع أن نتفاعل مع الأفعال الحركية من خلال بعض الوحدات التي لها علاقة بالتفاعل الدلالي أيضا؛ وقد تبين ذلك من خلال نصوص الشاعر العراقي يقظان الحسيني :

يعبر إيقاع الحركة من خلال جرس الكلمة ودلالتها في منظور الجملة المركبة، حيث يكون للأثر الذي يتركه بين الكلمات، أثرا إيقاعيا حركيا يساعد على استغراق الزمنية والمكانية التي تحدث فيها.

يكون للفعل الحركي مساعد آلي للتفكير؛ ومن هنا يكون للمعاني الظهور بمساعدة الكلمات المرتبطة بالفعل الدلالي.

وسيلة للتوصيل والربط بين الجمل وامتدادها في المعاني، فلم يكن المعنى محصورا بجملة معينة، بقدر مايكون ممتدا إلى جملة أخرى.

لو أخذنا المقطع الأوّل نلاحظ أن الفعل (ألوح) له خصوصيته من ناحية الـ (أنا)، لذلك فقد ارتبط بالجملة الأولى (ها أنا ذا)؛ وهو فعل حركي انتقالي دال على حركة التلويح، حيث تكون النتائج من خلال التمظهر الواضح لحركته.

أما المقطع الثاني، فقد بنى الشاعر يقظان الحسيني، جملتين، تعودان لفعلين حركيين وهما : الفعل رأيت، والفعل ضاق. فالفعل الأول هناك مشاهدة بعد الرؤية، وتستقر المشاهدة بشيء محدود له حضوره عند الرؤية، وله تأثيره أيضا وإلا لا تنجذب العين نحوه. أما الفعل ضاق، فهو من الأفعال التموضعية وذلك لعلاقته بالقفص، فيبقى في مكانه بضيق القفص الذي يكون محدود المساحة.

هناك التبادل اللغوي وهناك التبادل الموضوعي في نصوص الشاعر العراقي يقظان الحسيني، ويكون للاستعارة مركزيتها في حالات التبادل بين اللغة من جهة وبين الموضوع المشتق من المعنى من جهة أخرى. وعندها نكون في حالة اللامحدود، ونعني بأن اللغة تخرج عن مفهومها المباشر، ولكن في نفس الوقت يكون للفضاء النصّي حدود الوجود الظاهري.

12

بين ملامحكِ

يقف هلالي حائراً

بين أمسه وغده

13

الرذاذ الذي علّق في فضائنا

نطق باسمينا

فراودنا عن صحوهِ

14

خارج أسوار المدن

وخارج أسوار الجسد

أيّ الطرق أسلكها إليكِ ؟

من مجموعته الشعرية : ألوّح بقلب أبيض

إنّ بنية النصّ الفني، في كلّ مرة له خصوصية في التراكيب المعتمدة في النصّ الشعري، والنصّ القصير يتميز بقوة جاذبيته وسرعة قراءته، لذلك فإنه يسمح بإطلاقة جديدة من ناحيتي التركيب اللغوي والمعنى، وبما أننا مع خصوصية أدلة مخصوصة في كلّ نصّ، لذلك يكون الاتجاه ذا أبعاد عديدة، ومنها البعد الجمالي الحامل للتأثيرية، والبعد الدلالي، المحركي للنصّ من خلال حركة الأفعال وانتقالاتها وكذلك الوحدات الدالة على توليف الوحدات واندماجها.

2

12 = بين ملامحكِ + يقف هلالي حائراً + بين أمسه وغده

13 = الرذاذ الذي علّق في فضائنا + نطق باسمينا + فراودنا عن صحوهِ

14 = خارج أسوار المدن + وخارج أسوار الجسد + أيّ الطرق أسلكها إليكِ ؟

قد لا يقع المعنى على القول، والفاعل بعيدا عن القول، لذلك نلاحظ أن المعنى المتاح يقع على القول، ولكن قد يكون الاقتراب الذي انطلق منه الشاعر، وفي هذه الحالة يقع المعنى على فاعل آخر غير صاحب القول، فالمنظور الشعري لايلتصق بالأنا دائما، بل يكون تمثيلا فقط، ويكون الفعل القصدي لشخص آخر، ناب عنه القول والقول الشعري في المساحة المتاحة لهما في وجود الأنا.

في النصّ الأول، نلاحظ أن المعنى خرج من القائل، بينما الحاضر هو الغائب، هو المشار إليه بواسطة الفعل التشبيهي، بين القمر وملامحها؛ بينما كان الفعل الدلالي (يقف) رابطا بين تقديم عنصر الإشارة، وتموضع الفعل المضارع× ومن هنا نستطيع القول، بأن الشاعر أدخل عنصر التقديم من عناصر الجملة على حدث الجملة بواسطة عنصر التشبيه، والذي يعود إلى نظرية الاستعارة.

في الجملة الثانية، وظف الشاعر يقظان الحسيني، عدة أفعال دالة، وهي: علّق، نطق، وراود، وكانت لميزة هذه الأفعال بالإضافة إلى معانيها تشكل محركا فعالا في الجمل المركبة، فالفعل علق، سيطر على المعنى، ولو جربنا وحذفنا الفعل من الجملة : ستكون الجملة شبه ناقصة المعني. وهكذا نقيس الأفعال وحركتها في الجمل الشعرية المتواصلة، أما الجملة الثالثة فقد كان الفعل (أسلك) نتيجة لجمل سابقة، ليختم النصّ الشاعر والمقطع كله بسؤال ويكتفي هنا، والفعل (يسلك) من أفعال الحركة الانتقالية، فهو يحتاج إلى جواب، ولكنّ الشاعر جعله معلقا بمساحة من سؤال دون جواب.

20

كلّما أثخننا التأخر

أسعفنا الرحيل

21

نمرّ عابرين

ووجوهم طارئة

لكن سمكاتنا

تموت في مياههم

من مجموعته الشعرية : ألوّح بقلب أبض

إن علاقة فعل المتخيل بالأحلام، علاقة وضعية، فكلما تعمقت الأحلام، كلما ظهر فعل المتخيل بين الجمل، ويكون لهذا الظهور، إما علاقة وضعية، أو علاقة حركية، فالأول عندما يظهر يختفي المنظور المألوف، والثانية هي العلاقة الحركية، والتي تصحبها العلاقة الانتقالية من خلال الأفعال المرسومة في النصّ الشعري، ويكون لها حتمية التفاعل والعلاقات بين الجمل.

20 = كلّما أثخننا التأخر + أسعفنا الرحيل

21 = نمرّ عابرين + ووجوهم طارئة + لكن سمكاتنا + تموت في مياههم

يندمج الفعل الحركي مع شيفرة الجملة الشعرية، وهي السنن التي تظهر وتكون حاضرة وتمتد من جملة إلى أخرى، لذلك نلاحظ أن الاختلاف اللغوي في المقطعين المرسومين، له بينته في الضرب بأكثر من اتجاه. فالتمييز الذي يراودنا، هو تمييز لغة النصّ الفني، لذلك عندما تكون الجملة الشعرية ذات اتجاهات عديدة، يكون للسنن تعددية أيضا؛ فالفهم النصّي لايقف عند خاصية واحدة بسبب العلاقات المتواجدة في النصّ، وهذه العلاقات بين البنيات الداخلية من جهة، والبنيات الخارجية من جهة أخرى.

الرمزية والمنظور التصوري
في قصيدة: غزال بري للشاعر العراقي
قاسم وداي الربيعي

عندما ننتمي إلى الرمزية، فإننا ننتمي إلى تعددية المعاني والتأويلات، وهي من خصوصية الرمزية وعلاقاتها المفتوحة مع النظريات الأخرى، وكذلك تعدد الدلالات ونلاحظ حركة الدال والمدلول ضمن النصّ الشعري الواحد، فإذا قلنا أن المعنى، معنى نصّي، فالرمزية تفتح النصّ على ذراعيه بمشاهد مضافة، تؤدي إلى إيجاد النصّ المصغر، والنصّ المضاف؛ هذه التعددية تبدأ من خلال أول عتبة نصية وقد تكون علاقتها علاقة حضور ووجود زمني مع أوّل وحدة لغوية يرسمها الشاعر.

ومن خلال الانضمام النصّي، نلاحظ أن الرمزية محمولة على لغة (وعندما نقول لغة رمزية أي أنها تحمل الرموز)، فاللغة معبر أساسي في حمل المعاني والتي تختبئ من خلال المنظور الرمزي، ويقول تودوروف: (إنّ المعاني المستثارة بصورة غير مباشرة، هي معاني كالمعاني الأخرى، إنها لاتختلف عن غيرها إلا من جهة طريقة استحضارها التي هي بالضبط ضمّ الحاضر إلى الغائب " أو الموجود إلى غير الموجود " "[1] ").

تأخذ العقلية الرمزية الطابع التصويري للمفردة، فمفردة غزال كما رسمها الشاعر العراقي قاسم وداي الربيعي، تعتبر التصور الذي اقتحم العقلية الكتابية، الغزال وحركته وكذلك شكله وهيئته، ومن خلال هذا المنظور فقد عالجت الرمزية التصور العقلي الذي انتمى إلى مفردة أو إلى جملة أو مقطع تعبيري له علاقة مباشرة مع المنظور الرمزي. نستنتج من خلال هذا التصور المنتج للمفردة أو للجملة بالأحرى؛ الصورة الشعرية التي تكمن في الرمز، فلحضور المفردة اعتبارات أخرى عندما أشار لها الشاعر وجعلها رمزا في العتبة الأولى، فالصورة هي الأصل المادي المدرك للحظة الأولى.

لماذا يغمرُ وجهي كُل هذا السراب

المعلق بكبد السماء

أشبه بغيمة عطشى تراودُ أودية عشقي

أمد يدي صوب النبع والأضواء الخافتة

---

[1] - 39 – الرمزية والتأويل – تزفيتان تودوروف – ترجمة وتقديم: د. إسماعيل الكفري

وأعود كالأعمى أتعثر بخرائب أنفاسي

وكم حدثتها عن الموقد والصحراء

أرسل إليها نظراتي بما يشبه الأفق الأحمر

فتأتيني مثل الريح والطيور

فيخفت دمي وتغضب الشرايين..

من قصيدة: غزالٌ برّي ووو — قاسم وداي الربيعي

نواكب الكتابة والكتابة القولية وما رسمه الشاعر العراقي قاسم وداي الربيعي من خلال النصّ الذي من الممكن تقسيمه إلى عدة أقسام، ومنها من خلال الاسماء المرجعية التي أشار إليها ووظفها كرموز في منظوره النصّي، والثاني من خلال الوظيفة التركيبية والتي سماها الفلاسفة بـ (الوظيفة المرجعية)، لست هنا لكي أنقل بعض المقالات التي تتلائم مع القول والقول الشعري لدى الشاعر، بقدر ما يكون المكون النصّي المعتمد كمرجعية أولية قابلة للتفكيك من خلال المنحى الرمزي.

لماذا يغمرُ وجهي كُل هذا السراب + المعلق بكبد السماء + أشبه بغيمة عطشى تراودُ أودية عشقي + أمد يدي صوب النبع والأضواء الخافتة + وأعود كالأعمى أتعثر بخرائب أنفاسي + وكم حدثتها عن الموقد والصحراء + أرسل إليها نظراتي بما يشبه الأفق الأحمر+ فتأتيني مثل الريح والطيور + فيخفت دمي وتغضب الشرايين..

إن خلق السياق الخاص للرمزية، يعد وجهة تأثيرية جديدة في النصّ الذي رسمه الشاعر قاسم وداي الربيعي وهو يقودنا من خلال المقطعية إلى قصدية المشهد الشعري، لذلك تبينت حالات التشبيه ضمن نظرية الاستعارة وهو يسعى إلى التركيبات الحيوية لتغذية النصّ.

فقد جذب من خلال المقطع بعض الأشياء الدائرة حوله، وجعلها رموزا بسياق جديد حسب حاجته الشعرية والذهاب بها بجمل مركبة تناسبت مع مشهده الشعري؛ فالمفردات: السراب، السماء، الغيمة، النبع، الأعمى (حالة التشبيه)، الموقد والصحراء والأفق الأحمر، كلها تم توظيفها برموز دالة تبينت من خلالها المعاني القصدية، وكذلك فإن الشاعر كان مع حركة الأفعال التي ناسبت هذه المفردات وفي كلّ جملة أعلنت تواصلها وذلك بامتدادها وتعديها على جملة أخرى. فالفعل يغمر مثلا، من الأفعال الحركية، تعدى على جملته والجملة التي تلته، هكذا تواصل الشاعر بين التركيب للجمل وبين جذب الأشياء وتوظيفها في النصّ المنظور، ومن الممكن جدا أن نقيس الجمل الأخرى بالقياس نفسه.

أحبها غزالة كأنها أنياب الشمع

تصافح خجلي مثل صلابة الصخر

تشتهيني لكنها قطعة حلوى لئيمة

تزورني مثل غرسة الإيقاع

تترك رائحتها في شقوق الجدار

وتصهل كالمهرِ أمام عتبة شيخوختي السمراء

فمتى تعلم أن فمي يتدلى

على مساحات الجنون كالضفيرة

يترقب مقدمها ثم يهم بالفرار

من قصيدة: غزالٌ برّي ووو — قاسم وداي الربيعي

تبقى القيمة الرمزية التي تتمتع بوحدة ذاتية متعالية اللغة، أي أنها المشرفة الأولى على الصور الشعرية والتي تُبنى تحت سطوة الرمز، ومن الممكن جدا توظيف النسيج التصويري من خلال النسيج الرمزي، فالنسيج الرمزي يتمتع بالقوة والظهور وهو المكون الفعلي للفعل التأثيري في النصّ..

أحبها غزالة كأنها أنياب الشمع + تصافح خجلي مثل صلابة الصخر + تشتهيني لكنها قطعة حلوى لئيمة + تزورني مثل غرسة الإيقاع + تترك رائحتها في شقوق الجدار + وتصهل كالمهرِ أمام عتبة شيخوختي السمراء + فمتى تعلم أن فمي يتدلى + على مساحات الجنون كالضفيرة + يترقب مقدمها ثم يهم بالفرار

لسنا داخل الوصف عندما يسخر الشاعر قاسم وداي الربيعي مفردة الغزالة لتكون دلالة مركزية في المقطع المرسوم، فالإشارة إليها تمنحنا الرمز من خلالها، فالمعنى القصدي يختلف تماما، وفي التفكر الشعري تختلف ظروف المعاني عندما تقودنا إلى اللامألوف، فقد جمع الشاعر مابين المتباعدين (المنظور الخارجي والمنظور الداخلي) وعمل على إيجاد صيغ نسقية تنمو من داخل المقطع النصّي، لكي يتقارب البعد لديه، وتنسجم الحالة القصدية من خلال بعض المفردات الرمزية، وخصوصا أن الشاعر يميل إلى حالات التشبيه بشكل مكثف، ومنه التشبيه الظاهري والتشبيه الضمني؛ ولكن في جميع الأحوال إنّ النصّ يعتبر الجامع الأساسي لجميع الأدوات الفنية وهي التي تبيّن لنا حالات التأويل والمعاني.

سأطوق عنقي بكل المناشير

سأرتمي عند نهاية المدينة

كالمراهق!

كي لا يخرج النداء

من حنجرتي كدويي المراكب

حتى أنسل كالغريب المذعور

أبحثُ عن نعاسٍ يؤويني

يحمل في كوابيسه

صراخ البركان و بعض انتظار

من قصيدة: غزالٌ برّي ووو — قاسم وداي الربيعي

إنّ الدوال (كما لدى دريدا) هي العلامات أو الكلمات أو الرموز، وإن اختلف التعليل بين الأشياء غير المتشابهة، فالرمز يبقى رمزا، وحتى اختلاف العلامات والكلمات المركبة، فالمنظور الرمزي يصبح أكثر قوة؛ ومن هنا نستطيع أن ندخل إلى قياسات يتضح معناها من خلال الاختلاف والاختلاف الذاتي.

سأطوق عنقي بكل المناشير + سأرتمي عند نهاية المدينة + كالمراهق! + كي لا يخرج النداء + من حنجرتي كدويّ المراكب + حتى أنسل كالغريب المذعور + أبحثُ عن نعاسٍ يأويني + يحمل في كوابيسه

صراخ البركان وبعض انتظار

الكتابة والكتابة الرمزية، هي إضافة نوعية لعامل الاختلاف والاختلافات الذاتية، حيث أن الذات عندما تشكل انزياحها لاتستقر بوتيرة واحدة، والسياق الذي يدل على معنى، له علاقة مع الأنظمة السياقية السابقة، نتحدث ضمن النصّ الواحد؛ ومن الطبيعي أن تكون العلامات مختلفة، فتختلف الدوال أيضا.

لقد أشار الشاعر العراقي قاسم وداي الربيعي إلى وضعه النفسي من خلال الأشياء المحيطة به، أي أنه انتمى للبيئة المنظورة الآنية، وعندما يوظف الإشارات تكون بعض الرموز مصاحبة لها، بل يتحول بعضها إلى رموز معتمدة في النصّ؛ فقد أشار إلى عنقه، وإلى المدينة، المدينة التي تأويه، وهو يبحث عن نعاس يأويه، فمفردة نعاس رمز بها كحالة تبعث نحو الأريحية، وهي حالة التعب التي أراد أن يختمها بمنطقة النوم، ولن يكتفي بهذا المنظور بل ذهب إلى الكوابيس والبركان وجزءا من الانتظار.

إن إحالة المعاني تكون حالة تنشيطية للنصّ، وخصوصا عندما يكون في قلب الاستعارة من خلال نظرية التشبيه التي وظفها بشكل واضح بمناطق عديدة من النصّ.

غزالٌ برّي ووو

لماذا يغمرُ وجهي كُل هذا السراب

المعلق بكبد السماء

أشبه بغيمة عطشى تراودُ أودية عشقي

أمد يدي صوب النبع والأضواء الخافتة

وأعود كالأعمى أتعثر بخرائب أنفاسي

وكم حدثتها عن الموقد والصحراء

أرسل إليها نظراتي بما يشبه الأفق الأحمر

فتأتيني مثل الريح والطيور

فيخفت دمي وتغضب الشرايين

:

أحبها غزالة كأنها أنياب الشمع

تصافح خجلي مثل صلابة الصخر

تشتهيني لكنها قطعة حلوى لئيمة

تزورني مثل غرسة الإيقاع

تترك رائحتها في شقوق الجدار

وتصهل كالمهرِ أمام عتبة شيخوختي السمراء

فمتى تعلم أن فمي يتدلى

على مساحات الجنون كالضفيرة

يترقب مقدمها ثم يهم بالفرار

:

أعطيني وطني ودفاتري

ودحرجيني مع أقدام العراة

انزعي عني مباهجي الهرمة

فلم تعد لي حبيبة أسعى إليها

فالعشق في ممالك التوابيت

أشبه بالسيقان المهشمة

في ساحات الرجم والإعدام

:

سأطوق عنقي بكل المناشير

سأرتمي عند نهاية المدينة

كالمراهق!

كي لا يخرج النداء

من حنجرتي كدويّ المراكب

حتى أنسل كالغريب المذعور

أبحثُ عن نعاسٍ يأويني

يحمل في كوابيسه

صراخ البركان و بعض انتظار

....

المتعلقات الدلالية في قصيدة
لا أريدُ أن أكونَ حذاءً بقدم رجل أشقر
للشاعر العراقي ماجد مطرود

نقتنص المتعلقات الدلالية والتي جذورها البعد الإستطيقي وحالة الشاعر التفكرية، وهي الغرابة بعينها عندما نرى رجلا واضعا يديه إلى الخلف ويمشي ناظرا إلى الأعلى، ففي هذه الحالة أين نحن من التوقيت الزمكاني، هل هي الفسحة المكانية للتصوير الجمالي، أم هي الفسحة الزمانية وهو يعدّ النجوم في ليلة باردة؛ ومن خلال هذه الأبعاد نلاحظ أن الشاعر لايعي ماهو أمامه، فقد أخذه التفكير من خلال حركة واحدة وهي حركة رأسه ووضعه غير الطبيعي؛ ومن هنا نتوقف مع كلّ جملة منفصلة عن ذاتها، وذات علاقات مع الجمل المجاورة، وفي نفس الوقت نلاحظ أنّها تحافظ على التأويل، ويمتد هذا التأويل إلى جمل أخرى، فالجملة المستقلة بعلاقتها الدائمة تشطب المألوف، وهي الحالة التي يتبناها الباث مع فعل الكتابة في النصّ الشعري الحديث.

نتوقف مع الشاعر العراقي ماجد مطرود، والذي رسم عنوانه المغاير في قصيدة: لا أريدُ أن أكونَ حذاءً بقدم رجل أشقر.. هذه الحالات ممكنة جدا في أوربا وخصوصا أن الشاعر يعيش منذ فترة طويلة في بلجيكا؛ وهي داره الآنية حاله حال الكثير من العراقيين..

تعتبر القصدية دلالة واضحة في العنوان، وذلك بما تمليه على الباث من تصورات وحقائق قد تكون منقولة من الواقع، وقد تكون مبتكرة ولكنها متواجدة بواقع خلفي لايراه المتلقي؛ ومن هنا تُقام العلاقات النصية بين العنونة والنصّ الشعري، أو بين العنونة والباث أو جهة أخرى يُحضرها الشاعر كباث ثان له فعله المتواصل من خلال عتبات النصّ الشعري.

لا أريدُ أن أكونَ حذاءً بقدم رجل أشقر :

من وظائف العنوان فعله الإغرائي، حيث أنه يجعل المتلقي ينتظر ما رسمه الشاعر بداية من أول كلمة تحمل المعنى وعلاقتها بالعنونة وجسد النص، وتعتبر السقطة الأولى كعتبة مستقلة تتصدر النصّ الشعري؛ وفي نفس الوقت من الممكن أن يكون العنوان ضمن اللغة التعيينية والتي لها علاقة بعلم الوضع، أي وضعية العنونة كموضوع غير قابل للتبديل، وذلك لمساحة العلاقات التي يفرضها مع مساحة النصّ الشعرية، فاللغة التحريضية تُعد من الوظائف المهمة التي يميل لها الشاعر وهو

يقودنا إلى المسميات في العنونة، ومن أهم الأشياء تعريفها والوقوف عندها كحالات متعلقة بالذات تؤدي إلى حركة المدلول في العنونة ومدى تأثيره على المبنى.

التعالق والدلالة :

التماسك النصي الذي نسعى الدخول إليه من خلال التجزئة النصية، ماهو إلا بعض الأنساق التي تؤدي دلالالتها في النصّ الشعري الحديث؛ لذلك فالنصّ الشعري عبارة عن علاقات لتكوين وحدات لغوية من خلال القول والقول الشعري؛ ومن هنا يرتب الشاعر وحدته المنظورة في النصّ، لكي يكون مع تلك الأجزاء التصويرية والتي تتحول إلى صور شعرية متواصلة، أي تمتد الجمل المركبة وتتداخل ببعضها بعض بواسطة التأويل وامتداده إلى آخر دلالة لغوية متواجدة في النصّ الشعري.

كلّما استبردتْ روحي، ارتعشت يدي

وكلما نظرتُ إلى يدي، قطعتُ إحدى أصابعي

وعلقتها على شجرة !

هل عرفتَ الانَ

لماذا كلّما احترقت شجرة

تألمتْ يدي

منذ البارحة

وأنا أسير في الغابات

أفكرُ بأعضائي ..

كيف أجعلها صالحةً للوجود؟

من قصيدة: لا أريدُ أن أكونَ حذاءً بقدم رجل أشقر – ماجد مطرود

ومن الطبيعي أن تقودنا فكرة التعالق الدلالي إلى الدلالة المضمرة والدلالة الواضحة، ومن الممكن جدا أن يتعدد الدال في النصّ الشعري؛ وأن يكون المدلول متأخرا، أو يختفي من النصّ؛ وقد أكد جاك دريدا بخصوص الدال ((إنّ كلّ دال، وفي الصدارة الدال المكتوب، هو دال مشتق، ويظل دائما دالا تقنيا وتمثيليا représentatif. وليس له أي معنى أساسي. وهذا الاشتقاق هو بمثابة الأصل

لفكرة " الدال " – ص 73 – في علم الكتابة – جاك دريدا – ترجمة وتقديم: أنور مغيث ومنى طلبة)).

كلّما استبردتْ روحي، ارتعشت يدي + وكلما نظرتُ إلى يدي، قطعتُ إحدى أصابعي + وعلقتها على شجرة ! + هل عرفتَ الانَ + لماذا كلّما احترقت شجرة + تألمتْ يدي + منذ البارحة + وأنا أسير في الغابات + أفكّرُ بأعضائي .. + كيف أجعلها صالحةً للوجود ؟

اعتمد الشاعر العراقي ماجد مطرود على النسق الدلالي المتعلق بأعضاء جسم الإنسان، ومن هنا استطاع أن يكون مع الجزء لكي يؤدي الكلّ.

عندما كان الشاعر مع دلالة اليد، فاليد تشكل إحدى أعضاء الجسم، وكذلك عندما فتح ذاته في تقويم الإصبع، فالإصبع تشكل إحدى دلالات جسم الإنسان، ومن خلال العوامل الإشارية استطاع أن يجذب تلك الدلالات لكي يعتمدها بلغة خارج المألوف وهو يقودنا إلى اللامحدود.

إن جميع العلاقات التي اعتمدها الشاعرالعراقي ماجد مطرود، هي علاقات بين الأشياء، فدلالة أحد أعضاء الجسم، تعتبر من الأشياء، وخرج من الجسم ليكون في الطبيعة ومع الأشياء المنظورة، لذلك تغلب المحسوس على البصر والبصرية تجريديا، واستطاع أن يبني لياقته الشعرية من خلال المتعلقات الدلالية وعلاقاتها مع الأشياء المنظورة أكثر مما تكون خارج معنى المنظور الحسي.

لماذا لا استغلّ لوعتي

وأضعُ حدّاً لحياتي ؟

سأدفع رأسي إلى الأمام

سأمزّقُ عضلات الرقبة

وأكون ركيكاً مثل كلمة زائدة

لا خيار لديَ

لا خيار غير السماح

للحبل الشوكي أن ينقطع

ويتدلّى

وللكعب العالي أن يسقط

في هوّة سحيقة

من قصيدة: لا أريدُ أن أكونَ حذاءً بقدم رجل أشقر – ماجد مطرود

إن حضور الرؤية كحقيقة منظورة يجعل الشاعر المنظور الشعري على علاقة مع الأشياء؛ ومن خلال العمق الرؤيوي لم تبق الرؤية كحقيقة منظورة بل أنها تتحول إلى قياسات إبداعية لها خصوصية الابتكار من قبل الباث؛ لذلك كلّ الأشياء المنظورة قابلة للتحول وفق معطيات إبداعية يخترقها الباث من خلال تجربته الشعرية وميولها الفني.

لماذا لا استغلّ لوعتي + وأضعُ حدّاً لحياتي ؟ + سأدفع رأسي إلى الأمام + سأمزّقُ عضلات الرقبة + وأكون ركيكاً مثل كلمة زائدة + لا خيار لديَ + لا خيار غير السماح + للحبل الشوكي أن ينقطع + ويتدلّى + وللكعب العالي أن يسقط + في هوّة سحيقة

من خلال التبدلات والتبادلات المنظورة، نلاحظ هناك الاستعارة ومدى توظيفها بالشكل المنطقي، ومن هنا تكون العلاقات التي أوجدها الشاعر في تبديل الجزء بالكلّ، والكل بالجزء، علاقات بين الدال والمدلول؛ فالامتدادات التي تعكسها الجمل وتغيير المعاني، تقودنا إلى تغيير في العلاقات النصية، وهي المغايرات الواضحة تارة والمدغومة تارة أخرى، ولكن تبقى العلاقة التأويلية نافذة من خلال المتغيرات النصية للمعاني المتحولة.

لماذا لا استغلّ لوعتي =التغيير الذي اعتمده الشاعر، تغييرا داخليا من خلال معاناة واضطرابات يمرّ بها أو يمرّ بها غيره، فقد وظف اللوعة، وهي حالة تشبيهية مدغومة أراد منها الحزن، فاللوعة لايمكننا أن نمسك بها بقدر ماهي ضمن الحسية الداخلية، وهكذا لو أخذنا بعض الجمل التي استطاع من خلال بعض الأفعال الحركية أن يوجد خصوصية المعنى: سأدفع، سأمزّق والفعل ينقطع؛ نلاحظ أنها من الأفعال الحركية وتعتمد النتائج من خلال توظيفها في البعد النصّي، فنتيجة الفعل سأدفع رأسي، تغييرا لموقع الرأس من وضعه الطبيعي إلى موضع جديد، ولكن لانستطيع أن نعتمد الوضع الجديد كحالة تموضعية، فالرأس سيرجع إلى طبيعته الأولى بحركة ثانية أيضا.

أفكّر أن اتركَ فرصةً للقلب

أن يحرق أصبعه

ويمزّق ثيابه

ويقطع لسانه

ويموت

يموت ولا يسأل

أيّهما أفضل لي

ان أكون تحت الأرض في قبرٍ

أم أكون فوق الأرض في مزبلة ؟

من قصيدة: لا أريدُ أن أكونَ حذاءً بقدم رجل أشقر – ماجد مطرود

إذا اعتمدنا الوظيفة اللغوية وما تحمله من معاني؛ فسوف ننجر إلى نقطتين: النقطة الأولى هي أن اللغة باعتبارها إحدى أدوات الاتصال الإدراكي، والنقطة الثانية؛ بأنها المنشأ الحامل للمعاني، وتختلف اللغة عن بعضها من خلال التركيب، لذلك فاللغة لاتستقر بزاوية معينة، ولا المعنى يبقى جامدا دون حركة انتقالية..

أفكّر أن اتركَ فرصةً للقلب + أن يحرق أصبعه + ويمزّق ثيابه + ويقطع لسانه + ويموت + يموت ولا يسأل + أيّهما أفضل لي + أن أكون تحت الأرض في قبرٍ + أم أكون فوق الأرض في مزبلة ؟

الفكير اللغوي:

وهو من أقرب الخصوصيات الشعرية وأدواتها وكيفية الدخول إلى النصّ الشعري من خلاله، لذلك فالمعاني الانتقالية تأتي من خلال حركة الأفعال المتجهة ثلاثة اتجاهات :

الاتجاه الحركي.. والاتجاه الانتقالي .. والاتجاه التموضعي

وقد خصّ الشاعر العراقي ماجد مطرود هذه الأفعال لتكون مركزية النصّ التفاعلية، ومن خلالها أفرغ انفعالاته التي توازت مع الجمل الشعرية الحاملة للتأويل والمعنى:

أفكّر أن اتركَ فرصةً للقلب = فرصة القلب = الحرق.. وعند الانتهاء حركة الموت التي أوقفت هذه الفرصة، فتوقف الدال عن الحركة.. إذن عندما ينتهي المعنى تتوقف الأشياء، والتوقف هنا حالة الموت وحركته في النصّ، والحركة التي نعنيها مابعد الموت : أيّهما أفضل لي + أن أكون تحت الأرض في قبرٍ + أم أكون فوق الأرض في مزبلة ؟

لا أريدُ أن أكونَ حذاءً بقدمِ رجل أشقر

كلّما استبردتْ روحي، ارتعشت يدي

وكلما نظرتُ الى يدي، قطعتُ إحدى أصابعي

وعلقتها على شجرة !

هل عرفتَ الانَ

لماذا كلّما تحرقُ شجرةً

تألمتْ يدي

منذ البارحة

وأنا أسير في الغابات

أفكّرُ بأعضائي ..

كيف أجعلها صالحةً للوجود ؟

لماذا لا استغلّ لوعتي

وأضعُ حدّاً لحياتي ؟

سأدفع رأسي إلى الأمام

سأمزّقُ عضلات الرقبة

وأكون ركيكاً مثل كلمة زائدة

لا خيار لديَ

لا خيار غير السماح

للحبل الشوكي أن ينقطع

ويتدلّى

وللكعب العالي أن يسقط

في هوّة سحيقة

أفكّر بجدّية كلّ صباح

أن أبحث في المجهول

أن اسأله عن منعطفاته

وغاياته

أفكّر..

أن افتحَ ذراعيَ

بأقسى حدود الممكن

لأمنح فرصة للذئاب

أن تقولَ شيئاً

أن تدافعَ عن نفسها بقوةٍ

أمام دم الفريسة

الصورة واضحة

غير أنّ العيون لا ترى

ولا تميّزُ

بين العناق والسلام

كلما أفقد المعنى،

أفكّرُ بالكلام

أفكّر أن اتركَ فرصةً للقلب

أن يحرق أصبعه

ويمزّق ثيابه

ويقطع لسانه

ويموت

يموت ولا يسأل

أيّهما أفضل لي

أن أكون تحت الأرض في قبرٍ

أم أكون فوق الأرض في مزبلة ؟

لم أكن في طفولتي مدلّلا،

لذلك اِطمأنّتِ الروح بما يكفي

لم أكن طمّاحاً للثراء،

لذلك تجردتُ مثل شجرة،

وانسكبتُ مثل ماء

كلّ ما أردتُ قوله لم أقله

لأني حمّالا كنت لأثقال غيري

أسيراً كنت لنظرة واحدة

اِكتفيت بفكرةٍ مشوّشة

تدعو لسؤال واحد

لا يتبدل

ولا يغيب

أأكون ماركةً معلّقةً فوق ناطحاتِ السحاب

أم أكون حذاءً بقدم رجل أشقر

الاستعارة ومفهوم الاستبدال
في نصوص الشاعرة العراقية
نضال مشكور

عندما نطرق اللغة واللغة التركيبية؛ فالمتحكم في الجملة هي الظاهرة التركيبية والتي من خلالها يتم استبدال المعاني، وعملية الاستبدال لها علاقة بالدلالة المعرفية من جهة والدلالة الرمزية من جهة أخرى، وأما النقل الاستعاري، ومنه الاستعارة الضمنية أيضا، ويتآخى معها التشبيه والتشبيه الضمني في الجملة المركبة فلهم الأهمية في تواجد المعاني وانزياح الكلمات المباشرة عن معناها الأصلي؛ فلو أخذنا التركيب والذي شخصه القزويني في الإيضاح : وتركيب الاستعارة يحمل معنيين اثنين أو دلالة مزدوجة: دلالة حرفية وهي كاذبة ودلالة مجازية وهي المقصود بأسلوب التشبيه.

ولكن جلّ مايهمنا من خلال المنظور الذي نعتمده هو اللامحدود في العمل التركيبي للجملة، لكي نستطيع أن نضع أصابعنا على تأويل الجمل وكيفية القبض على الحركة الدلالية من خلال زمنية الأفعال أولا، وحركة الأفعال من خلال انتقالاتها وتموضعها ثانيا؛ ويكون للرمزية العمل والدمج بين هذه الجملة المركبة حيث أنها تمتلك المؤثرات حتى تلك الرمزية الغامضة والتي تحتاج إلى عمل وجهد أكبر لفكّ الرموز والدخول إلى الأسباب النصّية ومدى التغلغل بين الجمل المتواصلة.

نبحر في بعض نصوص الشاعرة العراقية نضال مشكور، وهي ضمن المنظور الذهني ومدى الاهتمام بالعملية التنشيطية للذهن في عملية الانتباه والإدراك والاستيعاب والذكر، وتقودنا هذه الأنشطة إلى صياغات تركيبية للنصّ الحديث، ضمن موضوع الاستعارة والاستبدال، أي أننا في الدائرة الرمزية أيضا، وفي موضوع الاستدلال الذي لايفارق الجمل الشعرية المتواصلة.

في اللحظة الشعرية

ألامس البحر والسماء

أشقّ زرقتهما بعصا الومض

لتأخذني

إلى عالم أبيض!

أنا لا أبكي

بل الأشجار تقرؤني

فتغصّ محاجرها بالصمغ

من مجموعة شعرية : رقصات على حافة الومض – نضال مشكور

طبيعة الاستعارة التي اعتمدتها الشاعرة العراقية نضال مشكور ذات علاقة بالبناء النصّي، حيث أن الومضة كان سبيلها والعمل ضمن المنظور البنيوي، أي أن الاستعارة بنيوية بالدرجة الأولى، ولكن وفي نفس الوقت حالات الاستبدال التي اعتمدتها الشاعرة؛ كانت ضمن تصوراتها التخييلية، والنصّ إذا أفرغناه من الخيال والتخييل فقد توازنه الشعري، أي يصبح كأي نصّ محكي يعتمد اللغة العادية والتي من الممكن استخدامها بشكلها اليومي، وتكون الخصوصية الشعرية فاقدة للوعي الشعري.

في اللحظة الشعرية + ألامس البحر والسماء + أشقّ زرقتهما بعصا الومض + لتأخذني + إلى عالم أبيض!

أنا لا أبكي + بل الأشجار تقرؤني + فتغصّ محاجرها بالصمغ

عدة استعارات تعتمدها الشاعرة نضال مشكور في مقاطعها الشعرية، وتعتبر هذه الاستعارات دالة على الأشياء وإن كانت من خلال التخييل الذاتي أو من خلال التصورات التي وظفتها كترجمة حتمية في الجمل الشعرية المتواصلة؛ فعندما أرادت أن تذكر لحظة الكتابة، استعارت اللحظة الشعرية، وهي حالة زمنية دخلت في التأليف والخلق النصّي، لذلك وجلّ مانلاحظه بأنّ الشاعرة تتواصل مع لحظاتها الزمنية من خلال التقليلية، فلسمة البحر والسماء، لحظتان زمنيتان تقليلتان، بينما عصا الومض يأخذها إلى عالم، وقد نسبت هذا العالم إلى مجموعة البياض، أي الخالي من الحقد والأنانية، العالم الخام والمشاعي الذي لايعرف سوى المصداقية. هذه الرمزية التي اعتمدتها من خلال بعض الكلمات الرامزة تقودنا إلى تشكيلات سياقية جديدة يمكنها أن تتفاعل مع قيمة من العلاقات الجديدة، وهو الخلق بعينه عندما يعتمد الجديد في البناء النصّي.

أنا لا أبكي = أبكي كالأشجار، فبكاء الأشجار (الصمغ)؛ حالة التشبيه التي ظهرت في ومضتها المستعارة، حالة واضحة وذات أسلوب شيق، وذلك لتأثير المقطع على المتلقي كصورة شعرية حادة. وهكذا تتناسب الأشياء من خلال التشبيه ضمن نظرية الاستعارة التي وظفتها الشاعرة العراقية نضال مشكور.

إيّاك أن تكتب فصلها الأخير

أجمل القصص

تلك التي

بلا نهاية

ولكأنّك الشلاّل

الزلال..

تنحدر من أعلى سفحٍ

وتنزلق من بين المسامات

لترويني الظمأ..!

يزهر الصبّار

وهو ظمآن..!

من مجموعة شعرية : رقصات على حافة الومض — نضال مشكور

لقراءة البنية العامة من خلال نظام الاستعارة والاستبدال، هناك بعض المداخل المهمة، ومنها القراءة الزمنية والمكانية للبنية السطحية للنصّ؛ والمتتاليات والأبعاد المختلفة بواسطة اللغة من جهة، والغوص في البنية العميقة من خلال الجزيئيات من جهة أخرى. هذه الخطوات تخدمنا بالمعاينة النصّية وخصوصا انسجام الأدوات من خلال المنظور التركيبي للجمل الشعرية والتي شكلتها الشاعرة نضال مشكور على صيغة مقاطع؛ ورسمت بعض الفواصل على شكل فراغات متتالية.

إيّاكـ أن تكتب فصلها الأخير + أجمل القصص + تلك التي + بلا نهاية

ولكأنّك الشلاّل + الزلال.. + تنحدر من أعلى سفحٍ + وتنزلق من بين المسامات + لترويني الظمأ..!

يزهر الصبّار + وهو ظمآن..!

أن تعطف على الجملة، أي أن الشاعر يسحبها لمعنى جديد من خلال تركيبها، فالكلمة تفقد معناها المباشر، وتنتمي إلى معنى آخر، وفي منظور الاستعارة يتم المشابهة بين المدلول العادي والمدلول الاستعاري، وهنا تثيرها الحسية الداخلية والتي لها التأثير في ملازمة المعنى الجديد؛ مثلا أنّ الشاعرة نضال مشكور أرادت أن تتعاطف مع القصص التي لانهاية لها، فهي تنظر من خلال حسيتها الداخلية بأن مايميز القصة عن الأخرى هي النهايات، لذلك ركزت على عاطفتها الحسية في القيمة القصصية

ومنظورها؛ وكذلك نظرتها نحو الآخر، فقد استطاعت أن تحسبه إلى دواخلها لتحدد المدلول المعتمد؛ ولكن في هذه المرة من خلال التشبيه (تنحدر من أعلى سفحٍ + وتنزلق من بين المسامات)؛ وهي تركز على موضوع الظمأ، فالميول التي طرحتها من خلال جملة استعارية دالة، وكانت مكملة للجمل التي سبقتها.

وفي الصورة الأخيرة : يزهر الصبّار + وهو ظمآن..! نلاحظ أنها تنقل جملة أخبارية، لتخبرنا عن الصبار الذي يتحمل العطش وهو من النباتات الصحراوية، وبالرغم من ذلك فأنه يزهر؛ فأعطت ملامح الصبار من ناحيتين، ناحية العطش، وناحية زهوره.

في اللحظة الشعرية

ألامس البحر والسماء

أشقّ زرقتهما بعصا الومض

لتأخذني

إلى عالم أبيض!

أنا لا أبكي

بل الأشجار تقرؤني

فتغصّ محاجرها بالصمغ

إيّاك أن تكتب فصلها الأخير

أجمل القصص

تلك التي

بلا نهاية

ولكأنك الشلاّل

الزلال..

تنحدر من أعلى سفح

وتنزلق من بين المسامات

لترويني الظمأ..!

يزهر الصبّار

وهو ظمآن..!

من مجموعة شعرية : رقصات علي حافة الومض – نضال مشكور

التأويل والتشكيل النصّي
في قصيدة كان الوعد ليلاً
للشاعر المغربي محمد العصامي

تعتبر البنية اللغوية الأرضية المشتركة في التشكيل النصّي، وهي حاملة المعنى والتأويل، وفي النصّ والنصّ المباغت، نلاحظ أن التشكيل اللغوي فلسفة قائمة بمنطقها الصارم والتي تؤدي إلى الأبعاد الشعرية وثقلها التصويري والجمالي؛ حيث إنّ فلسفة الجمال كالإدراك العاطفي للحقيقة، كالفنّ الذي ينقلنا من يقظة إلى يقظة أخرى، ومن عالم إلى عالم خيالي لانتوقع منه سوى الدهشة والرغبة بالديمومة والاعتناء بالمسافات المرتعشة التي تعتشش بها الأصوات، ارتفاعا وهبوطا.

لو استدرنا قليلا نحو التأويل والنصّ، ونحو الاستدراك والتأويل، فسوف نلاحظ أن الغريزة الشعرية لاتتجنب هذه العناصر، وخصوصا نحن نعيش زمن تحقيق الغاية في النصّ الشعري الحديث، ومن خلاله تُبنى تجارب الشاعر الحياتية والفنية؛ إذن العالم النصّي، عالم مملوء بالمفاجآت والغرائب والعجائب، بداية من هرم النصّ (العنونة) والتي تقودنا إلى الجسد النصّي، أو تبقى مستقلة كلّ الاستقلال، كنّص مجاور للنصّ الرئيسي، ولكن في نفس الوقت تلتلقي النصوص المجاورة بنقاط مشتركة، وأهم تلك النقاط، ماهية الباث واللذة الشعرية اللتان تفوقان كلّ الاعتبارات من حولنا.

الشاعر المغربي محمد العصامي، الذي يكتب خارج الضجيج، يكتب بهدوء تام ولا ينتظر الآخرين، فهو ذلك الطائر المحلق حول بحيرته الشعرية، ومن هنا يبني أعشاشه النصية لكي يميل ويميل إلى تشكيلاته في لوحاته الشعرية النفيسة والتي تخرج بين الحين والحين، وتبقى لذتها كلافتة رفعها الشاعر لرفض الواقع من حوله، وقد أدرج في نصوصه المواقف النفسية، وما يدور في الشارع المغربي.

ضدّ تيار
على غيمة أحلام شاردة ناديتك
كان للزمان دهشته
وكتاب مفتوح وارف
يتخطى كلّ الهندسات

يعزف على أوتار أندلسية مائلة
تعبق بهدايا الاغتراب
كنت أرمق قضيتي على الرفّ
وأنا أرقص
وطني جماجم محنّطة
تسترخي على كراسي الغباء
طوبى لهذا الليل الذي يسكنني معك

من قصيدة: كان الوعد ليلا – الشاعر المغربي محمد العصامي

بالرغم من أن المفردة تمثل بنية مستقلة كمعنى خارج النصّ، لكن ارتباطها داخل النصّ من خلال تركيبها تختلف بين المعنى العام والمعنى الخاص، ودلالتها تؤدي إلى دلالة النصّ كجزء من الكلّ، وهي تابعة لجملة شعرية؛ أي لقول مرسوم من قبل الباث الذي يكون صاحب القول عادة، والقول والقول الشعري يعتمد حركة المتخيل الواسعة والذي يفرش ظنونه من خلال مساحة الخيال النصية..

ضدّ تيار + على غيمة أحلام شاردة ناديتك + كان للزمان دهشته + وكتاب مفتوح وارف + يتخطى كلّ الهندسات + يعزف على أوتار أندلسية مائلة + تعبق بهدايا الاغتراب + كنت أرمق قضيتي على الرفّ + وأنا أرقص + وطني جماجم محنّطة + تسترخي على كراسي الغباء + طوبى لهذا الليل الذي يسكنني معك

ننطلق من خلال التأويل النصّي بالفهم مقابل التفكيك، وهو الحالة النصية التي انطلق منها الشاعر المغربي محمد العصامي، ونحن ندخل معه بشرنقة واحدة نحقق عبر تواجده تحقيق عملية الفهم وشروطه في تفكيك النصّ؛ ومن أهمها البحث عن ماهية الإدراك، كحالة نفسية وزمن كتابة النصّ الشعري، حيث أن الشاعر يلوذ بأحلام شاردة، وهي الغاية من توظيف لغة الأحلام؛ وقد اعتمد على الانتقالات بين جملة وأخرى بواسطة الأفعال الحركية التي أعطت الإطار الحركي للغة الشعرية من إيجاد الوسيلة المتجانسة بين الباث والمتلقي: على غيمة أحلام شاردة ناديتك = ضدّ التيار، عندما نبدل الشطور بين التقديم والتأخير، نلاحظ أن المطلع الأول (ضدّ التيار)له علاقة حركية مع الجملة الثانية، وهي الحركة الامتدادية بواسطة فعل الاندماج، وهكذا نقيس المعاني أيضا؛ حيث يكون للمعنى الأول خاصية المعنى الثاني بواسطة الانزياح الذي برقع المشهد الشعري.

أنتظر شهامة العذارى
على جنائز عرائس من قصب
بلقيس الرسولة رفيقة درب
تدلني على قبور تحت الماء

وسبايا قتلتها أبراج الرؤى
حين أقرأ اسمك يفتك بي الوهم
يا سيدة الكون! ...
المدارات تواكب شموع الركام
وأنا أغزل طويلاً ما تبقى لي
أسرح قراءة تاريخ معصب
أغمض عينيه على عشق الفصول
يتكاثف المداد ليكتب لك وسامة
تنال منه ريشة أمل قد يجيء
على صهوة جواد أحذب

من قصيدة: كان الوعد ليلا – الشاعر المغربي محمد العصامي

نميل إلى الذات والموضوع، فالموضوع الذي يرفرف في الخارج، يستقطبه الشاعر ليصهره في الداخل النصّي، وهو نفسه من خلال تحولات المعاني المتراكمة حول الذات الحقيقية التي يظهرها الشاعر في منظوره الشاعري، حيث يشكل الثقل الشعري الأهمية من تحولات الموضوع إلى موضوع شعري، أو إلى قول شعري يأخذ بالانتشار في الجمل الشعرية الامتدادية.

أنتظر شهامة العذارى + على جنائز عرائس من قصب + بلقيس الرسولة رفيقة درب + تدلني على قبور تحت الماء + وسبايا قتلتها أبراج الرؤى + حين أقرأ اسمك يفتك بي الوهم + يا سيدة الكون! ... + المدارات تواكب شموع الركام + وأنا أغزل طويلاً ما تبقى لي + أسرح قراءة تاريخ معصب + أغمض عينيه على عشق الفصول + يتكاثف المداد ليكتب لك وسامة + تنال منه ريشة أمل قد يجيء + على صهوة جواد أحذب

إنّ إثارة المنظور الدلالي للكلمات من خلال عملية تركيب الجمل الشعرية، تجعل الشاعر يثير الأنماط السياقية المختلفة التي تؤدي إلى اختلاف المعاني، ومن خلال هذه الخاصية الدلالية نلاحظ هناك الدلالة المعجمية والدلالة البنيوية، والتي تثير الأخيرة العلاقات الداخلية الجديدة التي يتحلى بها النصّ الشعري المكتوب.

نلاحظ أن الشاعر محمد العصامي قد أثار الأفعال في الجمل الشعرية، وهي تلك الأفعال المنسوبة للحركة والانتقال، فالفعل : أنتظر، يعتبر من الأفعال التموضعية، وهو يمثل خصوصية الأنا، فالانتظار في مكان ما، قد وضع الشاعر في هذه الحالة المكان على المكان، وهي حالة الانتظار التي لم تتحرك إلا من خلال علاقات الجمل بين بعضها؛ وكذلك لو ذهبنا إلى الفعل يدلّ (تدلني... على قبور تحت الماء) أيضا نلاحظ أن هذا الفعل له مشيئة الانتظار، فهو ينتظر من تدله على تلك القبور

تحت الماء، وماذا بعد أن تدله، يعني أن هناك حركة دلالية قد ترجمت مفولها من خلال الفعل الحركي بعد أن تدله تلك المرأة على القبور المنتظرة. الشاعر المغربي محمد العصامي، استطاع أن يوظف الأشياء في الأماكن الصحيحة والتي من خلالها انطلق في توظيف مساحته الخيالية لكي يو جد نصا مختلفا.

تخونه الخطى وهو يصهل موعدنا
سماء هذا الليل حالكة
مسافاتها طويلة غالبها الظمأ
رفاقي ساقهم الريع
انبطحوا يتبدلون على جنوبهم
وعلى مؤخراتهم هل من مزيد
كل المبادئ لغو
وفرح ينهمر افتقاداً للغياب
يا سيّدة الكون!! ...
اسمعيني...
ما لهذا البياض يفقد سطوعه
تغنيه تنهدات الأيائل والطرائد
متهمة هي خواصر الوقت بفعلتها
تعتلي قصائد الخطايا والرزايا
وتعتقل عيني العاشقة سهداً
وهي تغنّي للأشباح
وتتراقص في فراغاتي وقفاري

من قصيدة: كان الوعد ليلاً – الشاعر المغربي محمد العصامي

الدال والمدلول في الجمل المركبة التي اعتمدها الشاعر، نلاحظ هناك المنظور الاستبدالي الذي يعوم بين المتغيرات اللغوية، حيث أنه أعطى نتائج تقنية من خلال العلاقات وسمات الذات الحقيقية المعتمدة في شبكة اللغة الشعرية، فاعتمد الشاعر على المنبهات المثيرة، والتي نطقت ضمن المعاني والتأويلات في الجمل الشعرية المركبة؛ لذلك فالأنساق الصوتية والكتابية أدت إلى علامات كتابية وتصورات من المفاهيم، وهي الطاقة الخفية للشاعر العصامي.

تخونه الخطى وهو يصهل موعدنا + سماء هذا الليل حالكة + مسافاتها طويلة غالبها الظمأ + رفاقي ساقهم الريع + انبطحوا يتبدلون على جنوبهم + وعلى مؤخراتهم هل من مزيد + كل المبادئ لغو +

وفرح ينهمر افتقاداً للغياب + يا سيّدة الكون!! ... + اسمعيني... + ما لهذا البياض يفقد سطوعه + تغنيه تنهدات الأيائل والطرائد + متهمة هي خواصر الوقت بفعلتها + تعتلي قصائد الخطايا والرزايا +وتعتقل عيني العاشقة سهداً + وهي تغنّي للأشباح + وتتراقص في فراغاتي وقفاري

إنّ القول والقول الشعري بمثابة الرغبة المتواصلة في التأسيس النصّي، لذلك كلّ جملة أصبحت جملة قولية، وكذلك ترتمي في حضن المنظور الشعري الآني، فالحقيقة التي نبحث عنها ماقاله الشاعر الآن، وهي المبينات من الأفعال وزمنيتها، التي تساعدنا على القياسات الزمنية، وكذلك الأبعاد الزمنية. وبما أن الشاعر المغربي محمد العصامي، اتخذ مخاطبة الغائب، فالغائب يشكل البعد النصّي الآني، وذلك بسبب غيابه وحضور النصّ، حيث يدعونا الشاعر بالبحث إلى مخاطبة الغائب لحضوره، وقد نادى من خلال جملة " يا سيّدة الكون!! ... " إذن فقد حدد العنصر الغائب هنا بالمرأة، وهو القياس الذي استطعنا من خلاله تحديد جنس الغائب.

الشاعر العصامي، يقودنا إلى الأسئلة، ويقودنا إلى حضور الطبيعة، ويقودنا إلى الخطايا وإلى الفراغات، وفي كلّ مرة يوجد معاني، وتقونا المعاني إلى المعاني ومن ثمّ إلى اللامعنى، فالحالة التي اعتمدها الشاعر لاتقبل التقسيم، فهي من حالات فعل الديمومة بالتواصل النصّي.

كان الوعد ليلاً

ضدّ تيار

على غيمة أحلام شاردة ناديتك
كان للزمان دهشته
وكتاب مفتوح وارف
يتخطى كلّ الهندسات
يعزف على أوتار أندلسية مائلة
تعبق بهدايا الاغتراب
كنت أرمق قضيتي على الرفّ
وأنا أرقص
وطني جماجم محنّطة
تسترخي على كراسي الغباء
طوبى لهذا الليل الذي يسكنني معك
أنتظر شهامة العذارى
على جنائز عرائس من قصب

بلقيس الرسولة رفيقة درب
تدلني على قبور تحت الماء
وسبايا قتلتها أبراج الرؤى
حين أقرأ اسمك يفتك بي الوهم
يا سيدة الكون! ...
المدارات تواكب شموع الركام
وأنا أغزل طويلاً ما تبقى لي
أسرح قراءة تاريخ معصب
أغمض عينيه على عشق الفصول
يتكاثف المداد ليكتب لك وسامة
تنال منه ريشة أمل قد يجيء
على صهوة جواد أحذب
تخونه الخطى وهو يصهل موعدنا
سماء هذا الليل حالكة
مسافاتها طويلة غالبها الظمأ
رفاقي ساقهم الريع
انبطحوا يتبدلون على جنوبهم
وعلى مؤخراتهم هل من مزيد
كل المبادئ لغو
وفرح ينهمر افتقاداً للغياب
يا سيّدة الكون!! ...
اسمعيني...
ما لهذا البياض يفقد سطوعه
تغنيه تنهدات الأيائل والطرائد
متهمة هي خواصر الوقت بفعلتها
تعتلي قصائد الخطايا والرزايا
وتعتقل عيني العاشقة سهداً
وهي تغنّي للأشباح
وتتراقص في فراغاتي وقفاري

لغة اللامحدود في قصيدة: الجنون الأخير للشاعرة العراقية زينب الكناني

ندخل إلى لغة الأحلام، التي تؤدي إلى لغة اللامحدود، عندما تكون اللغة، لغة نصية لها شراسة النصّ من جهة، وثقله الشعري من جهة أخرى، حيث أن الصور الشعرية تكون بمركزية الحدث النصي، فتكوّن سلطتها كنصّ مؤثر بواسطة الجمل الامتدادية التي لها الأثر والفعالية، والتي تكون عادة نتيجة من نتائج فعل المتخيل؛ فهو الوحيد الذي يفرش سجادة الخيال. ومن خلال هذا المنظور نعتمد الخيال لذاته، فالصورة الشعرية خيالها في الصورة، واللغة المختلفة خيالها في الاختلاف، والجملة الشعرية خيالها في المعنى من خلال اللاشعور الكتابي، ونعتبر هذه المنطلقات ذات ميزات وسمات لامحدودة عندما نفجر ذاكرة الخلق النصّي.

إنّ الطاقة المخزونة في الذات الحقيقية هي التي تدفعنا للكتابة، لذلك في بعض الأحيان ومن خلال هذه الطاقة نلاحظ أن الشاعر يستحضر بعض المعاناة القديمة أو بعض الأحداث الشعرية الملائمة، وتكون تلك الطاقة؛ طاقة فلاش باكية حاضرة، فهي حاضرة الآن من خلال الفعل الكتابي .

الشاعرة العراقية زينب الكناني، وبداية من العنونة (الجنون الأخير) وهي تشمر ساعدها لإيجاد منافذ كتابية مختلفة، مختلفة من ناحية المعقول واللامعقول، ومختلفة من ناحية المحدود واللامحدود، وهي المنافذ التي تواجدت في النصّ الشعري (الجنون الأخير).

ثمّة غزل

على باب إرثي

وأنا أرتدي خمار القصائد

منسية بين غصونك النازلة على شَعري

تسكر ما ظلّ من العمر

لا طعم لجملة أعانقها دون

كلمات غزل جارحة

من قصيدة: الجنون الأخير – زينب الكناني

اعتمدت القصيدة على التقطيع، وكل مقطع يمثل نصّا امتداديا للآخر، وهي طبيعة التقطيع الفني في النصّ الشعري الحديث الذي يعتمده معظم الشعراء في تشريح التخييل واللجوء إلى ارتكاب الجرائم الجمالية من خلال الاختلاف اللغوي الذي يصبح صفة لونية للقصيدة أجمع.

ثمّة غزل + على باب إرثي + وأنا أرتدي خمار القصائد + منسية بين غصونك النازلة على شَعري + تسكر ما ظلّ من العمر + لا طعم لجملة أعانقها دون + كلمات غزل جارحة

إذا تطرقنا إلى المحتوى الذهني لدى الشاعرة زينب الكناني، فسوف نلاحظ المستوى الطبيعي الآلي من خلال فقدان الوعي المباشر، وهناك المستوى التنظيمي المباشر بعد عودة الوعي إلى الذات العاملة، ومن خلالهما نستنتج مستوى المدلول وما فكرت به الشاعرة في المقطع المرسوم أمامنا؛ فخمار القصائد نسبته إلى إرث تبنته من خلال مطالعاتها المستمرة للشعراء، بينما استطاعت أن ترسم بعض الجمل المستعارة على هيئة تشبيهات ضمنية لكي تواكب المعنى الذي يتحول إلى موضوع. فاللذة التي تعكسها الشاعرة، لذة حالتها النفسية واستعداد الذات لاستقبال الغزل بشكله العالي، ومن خلال هذا المنظور نستطيع أن نقول إنّ الحالة التفكرية قوّلتها الشاعرة ضمن القول الشعري في المقطع المرسوم.

للجنون أشياء

لا يفهمها

غير المتسكعين

على هوس قلادتي الضائعة

..

من يطعم شعراء الليل

مثلي غير قصيدة

تشرب نخب

الأنين والباحثين

عن قوافي هاربة

من ثرثرة قميص ممزّق

من قصيدة: الجنون الأخير – زينب الكناني

إذا اعتبرنا الكلمة، مفردة دالة، فإنها دالة على المعنى الذي تفيده ضمن المعاني المحمولة، ولكن إذا أصابها الجرم الجمالي من خلال تركيبها، فسوف تتغير سمتها الدلالية وتقودنا ربما إلى معاني أخرى وتأويلات أكثر اتساعا، ومن خلال هذا المنظور، نتعرف على الكلمة عندما تكون بحالة مستقلة، ونتعرف عليها عندما تكون مجاورة للمعاني الأخرى.

للجنون أشياء + لا يفهمها + غير المتسكعين + على هوس قلادتي الضائعة .. /

من يطعم شعراء الليل + مثلي غير قصيدة + تشرب نخب + الأنين والباحثين + عن قوافي هاربة + من ثرثرة قميص ممزّق

كيف تداخل الجنون مع الأشياء، علما أن الجنون حالة زمنية في فنّ النظم، بينما الأشياء خارج الزمن، وبما أنّ الشاعرة العراقية زينب الكناني اعتمدت تناقضات الأشياء، فقد توازن الجنون مع الأشياء، ونعتبره من الأشياء، وفي نفس الوقت تعدد الشاعرة الأشياء الخاضعة لهذا الجنون، مثلا.. انتمت إلى المتسكعين، وإلى القلادة وإلى الشعراء (في المقطع الثاني الممتد من المقطع الذي قبله)؛ ومن خلال هذه الأبعاد الشيئية استطاعت أن تتوقف مع الأشياء ومع انفتاح الوجود في أفق اللغة الشعرية.

لو أخذنا الكلمة كنقطة بداية، فسوف نكون مع الكلمة كبنية صغرى تابعة لبنية كبرى، ومن خلال هذه المفاهيم رتبت الشاعرة زينب الكناني، مفهوم الـ(أنا) كبنية نصية، فيصبح النصّ الذي رسمته مستقلا كاستقلال الذات الحقيقية، يحمل بنيته الكاملة معتمدا على البنى الصغيرة.

كلّ بوحك

أجراس خرساء

يضيع ضجيجها

بطلاسم

فرعونية

..

تعال نسكب جرار حديثنا

بصمتٍ مجنونٍ

رهيب.. قد نجد

زهرة

زهرة لن تلملم

أنوف الآخرين

من قصيدة: الجنون الأخير – زينب الكناني

نتطرق إلى التحولات من خلال المنظور الاشتقاقي للنصين المنقولين للشاعرة زينب الكناني، وهي تلك التحولات التي تعني لنا؛ بأن الشاعرة اعتمدت القول التفكري، فهي لم تنقل الحدث السردي لتحويله إلى حدث شعري من خلال النصّ المكتوب، بل قرأت الصيغة الابتكارية في الذات الحقيقية، واشتغلت على هذا المنظور عندما خضعت الرؤية للصيغة التحويرية في المنظور الكتابي.

كلّ بوحك + أجراس خرساء + يضيع ضجيجها + بطلاسم + فرعونية.. /

تعال نسكب جرار حديثنا + بصمتٍ مجنونٍ + رهيب.. قد نجد + زهرة + زهرة لن تلملم + أنوف الآخرين

بالإضافة إلى الترابط النحوي للنص، فهناك الترابط اللغوي الذي يعد تناسقا تركيبيا، حيث أنّ اللغة تجمع الكلمات والجمل الشعرية لتركيبها بأنساق جديدة، كما هو الآن مع الشاعرة العراقية زينب الكناني؛ حيث أنها تماشت مع الاستعارة بواسطة التشبيه : كلّ بوحك = أجراس خرساء؛ فهي لم تقل كالأجراس الخرساء، بل أدخلت ماهية الحدث وجعلته ينطق بالتشبيه بعيدا عن أدوات التشبيه المعروفة .

إن التماسك اللغوي الذي ظهر من خلال المنطوق نال المقبولية والقناعة وما تجود به الشاعرة العراقية زينب الكناني؛ لذلك فالأرضية المشتركة التي فرشتها الشاعرة، هي أرضية الخيال التي لها الفعالية والمراوغة بين الفعل القصدي وفعل الإثارة اللغوي، فهي تدعو الآخر بأن يكون شريكها في النصّ عندما قالت : تعال نسكب جرار حديثنا.. هذه الدعوة غير متواجدة على أرض الواقع، ولكن في نفس الوقت كانت، دعوة للنصّ الشعري المشترك بينها وبين لغة الحوار المعتمدة.

الجنون الأخير

ثمّة غزل

على باب إرثي

وأنا أرتدي خمار القصائد

منسية بين غصونك النازلة على شَعري

تسكر ما ظلّ من العمر

لا طعم لجملة أعانقها دون

كلمات غزل جارحة

..

للجنون أشياء

لا يفهمها

غير المتسكعين

على هوس قلادتي الضائعة

..

من يطعم شعراء الليل

مثلي غير قصيدة

تشرب نخب

الأنين والباحثين

عن قوافي هاربة

من ثرثرة قميص ممزّق

..

أنا آخر شاعرة

تعرف سرّ

الليلة

فلا تدعي الانتصارات

..

كلّ بوحك

أجراس خرساء

يضيع ضجيجها

بطلاسم

فرعونية

..

تعال نسكب جرار حديثنا

بصمتٍ مجنونٍ

رهيب.. قد نجد

زهرة

زهرة لن تلملم

أنوف الآخرين

...

..

زينب الكناني

حركة المحسوس الذاتي في نصوص
الشاعر السوري معروف عازار

لاشــيء خارج الذات، عندما نخرج من الذات ونعود إليها، وهنا نقصــد مســيج من العلاقات نعتمدها وتتكون بوسائل عديدة ومنها حركة المحسـوس والمتخيل، ومساحة الخيال التي تعتمدها الذات بنقل الحقائق والاعتناء بها كشــطور شــعرية للدخول إلى التخيّل الذهني؛ وعندما نكون مع الحدث، وبمثابة الحدث صـورة انعكاسـية يتم تشـكيلها والغور في لغتها كحالة منقولة أو ابتكار تم إيجاده، أو بعض الأشياء والمواضيع التي تشكل التجارب والتي يتم إداركها من خلال المحسوس.. ولم نضــع حركة المحســوس بصــندوق مغلق، بل هو حالة جمالية منفتحة تحوّل البيئة المحيطة بالباث أولا، ونحو العالم أجمع ثانيا.. وبما أن الذات ومن حولها المعاني والتي تشكل عوالم بذاتها، فهي تختار محسـوسـها من خلال عالم متقرّب لها لكي يعكس تلك الاتجاهات نحو النصّ والنصـية.. ومن خلال هذه الرؤى نســتطيع أن نميز بين النصّ واللانص، بين النصّ وحركته التفاعلية، وبين اللانص والذي يعاني من الجمود، وهدمه من المحاســن التي يعتمدها الباث على أنّ النصّ وحدة مستقلة على اختلاف البنى المكونة له..

إنّ قوة الذات هو جعل العالم الذي تختاره قوة نقيض الأشــياء، لذلك تنفرد بالممكنات؛ وهي الوســيلة على تطويع المادة والأشــياء برغبة العالم المادي وتطويعه للذات، لكي تتمكن الذات من اختراق كلّ ماحولها وخصـوصـا أنها تطفو على عوالم عديدة.. ومن هنا ينســاب العالم الذي هي فيه بالفعل التواصلي؛ عندما ندخل إلى التفاعل الخطابي، والذي يشكل بؤرة حتمية ونحن نطرق قطب الدلالة اللفظية (وقد قسـموها حسـب المنهج القديم إلى ثلاثة أقطاب، ولكن وبما نحن مع الحداثة فنكتفي بالقطب الدلالي والذي يشــكل الأهمية مع حركة النصّ الشــعري).. فأدوات التفســير التي تتجه بوسـيلتها الذات لكي تتحرك كمحسـوس تفاعلي مع العالم الخارجي نسـتطيع أن نجمل بعضـها وذلك لضيق المساحة التي نحن فيها :

لحظة التقرير الذاتي؛ حيث يتحول العالم، من عالم ســلبي إلى عالم مكتشــف من جديد.. لذلك أقول دائما وراء كلّ نصّ جديد.. ذات جديدة ..

تحطيم العالم مع معانيه، وخلقه من جديد، باعتبار الشعرية هي حالة هدم وبناء..

قدرة المحسوس على أن العالم الذي فيه، هو الرغبة الحقيقية للتعامل معه..

ومن خلال هذه النقاط الثلاثة(وهناك الكثير من النقاط نســتطيع أن نعوم معها، كاليقظة مع قدرات المحســوس وتفاعله الدائم.. لكننا نكتفي بهذا القدر الممكن)، ونذهب مع التحولات الذاتية والسـيطرة على الذات الجديدة من خلال حركة المحسـوس أو آثاره التي يتركها هنا وهناك.. سـنكون مع بعض نصوص الشاعر السوري معروف عازار.. الشاعر الذي يكتب ببطء وهدوء تام، وهو لايلتفت نحو عوالمه؛ إلا في التغذية واتجاهاتها الشعرية؛ لذلك عندما يعتمد على تشييد ذاته الجديدة وهدم العالم الخارجي؛ نلاحظ كأنه اكتشف وعيا ذاتيا آخر، إلى جانب ذاته المتحولة..

تعالي
نجمع المجرات في فنجان قهوةْ
ونعبر المحيطات معاٍ
في عنق زهرة
نمارس الرقص
سراٍ
وجهراٍ
نحرّض ،وجع النايات
لسلام قبلة ،
تعالي
هذا المساء
أو أي مساء
حتى ولو كان المساء الأخير
من عمر المجرة

من قصيدة: دعوة – معروف عازار - سورية

نميل إلى فعل القول الممكن، حيث يجرّنا إلى قول الممكن ضـمن الممكنات المتاحة لدى الشـاعر السوري معروف عازار؛ لذلك فالسعادة الشعرية، سعادة الجملة التواصلية التي تقودنا نحو التصوير الذاتي؛ ومن خلال المشهدية الشعرية اللامشروطة، نلاحظ بأن الشاعر مع المتعة اليومية في نقل التصورات الذهنية قبل أن يقرأ الذات كعامل محسوس يؤدي إلى جمالية المتن..

تعـالي + نجمع المجرات في فنجـان قهوةْ + ونعبر المحيطـات معـاٍ + في عنق زهرة نمارس الرقص + سراٍ+ وجهراٍ+ نحرّض ،وجع النايات + لسلام قبلة ،

إنّ التحقق الذاتي بمقتضاه يجرّنا إلى توجهات عجائبية دون أن يميل الشاعر إلى علامات مرسومة، بل هناك المعاني الممكنة والتي استنتجها من لحظة الوجود الذاتي عندما تتغير نحو عالم تختاره لكي تغور بين استلهام المعاني والتفكر الخلقي.. لو أخذنا الفعل تعال؛ فسوف نلاحظ أنه من الأفعال الانتقالية بمعنى المجئ، ويشكل الفعل في بداية الجملة الامتدادية بشكله المنفصل، حيث يكون بؤرة العمل الدلالي الذي فكر به الشاعر وهو يمنحنا الثقة للدخول إلى صوره الشعرية الامتدادية لتكملة الحدث الشعري المرسوم للمتلقي..

اعتمد الشاعر على أفعال بصيغة الجمع : نجمع، نعبر، نمارس ونحرض.. وكلها تعني من الأفعال الانتقالية التي تؤدي إلى دلالتها في المعاني، وبينما خلط صيغة الجمع على صيغة المفرد، استطاع أن يدخل مع اللغة والخطاب كعلاقة جدلية..

تعالي + **هذا المساء** + **أو أي مساء** + **حتى ولو كان المساء الأخير** + **من عمر المجرة**

نلاحظ بأن الباث، يميل إلى تجربة اندماج عالم الذات بذاته، لذلك فحركة المحسوس لديه حركة من زاوية، حركة الوجود الشعري، ليغذي نصه بالمفردات المركبة والتي تتوالى المعاني من خلالها..

لابد من تحليل عبر مرجعية الشعر لنستطيق لغة النصّ التي اعتمدها الشاعر معروف عازار، فاللحظة الحسية وحركة المحسوس بهذا الاتجاه تطرق أبواب الذات عادة، ليتكون لدينا الماهوي من الكلّ، وهذه علاقة نوضعها في إطار الجماعة، لذلك عندما اعتمد الأفعال بصيغة جماعية، فقد أراد أن يشرك الآخرين معه بنفس الذات مع حركة منفردة للمحسوس..

1-

يصدف أن ذات مره
أقمت ،في دمي حفلاً شهياً
وتركت شالك
وعطرك
وأخذت من عمري البقيه

2-

يصدف أن ذات مره
زرتني....
هل كان حلماً عابراً
أم ترى
لا زال للحلم بقيه ...؟

من قصيدة : مصادفات - معروف عازار - سورية

من خلال المشـهد الشـعري لدى الشـاعر السـوري معروف عازار وحركة المحسـوس؛ نلاحظ بأن المحسوس في الذات، يلتزم بالموضوع ولكنه يرفض الخضوع له..

وإنه؛ يتمرّد على المعاني ولكنه يعلن اندماجه فيها

يرفض الماضي، ويتكئ على الفعل الحاضر، ويتفاعل مع التفكر الذهني، ويحضن نتائجه التي تؤدي إلى الفعل الشعري..

1ـــ = يصدف أن ذات مره + أقمت ،في دمي حفلاً شهياً + وتركت شالك + وعطرك + وأخذت من عمري البقيه

هذا المحسـوس الذي ينادي بالاحتراق الداخلي، لايرى أمامه غير حفلة شـواء في الدم، ومن خلال نوعية الاحتراق نلاحظ بأن المشـهد الشـعري أصبح ضـمن دائرة المحسـوس الذي آمن بالاختلاف، وآمن بالتسبب ونتائجه التي أدت طبيعتها الاحتراقية، مما بدت لنا الكتابة تحكمية للذات ومفتوحة أمام المحسوس وعلاقته بالذات والعمل نحو الاتجاه الممكن في الصيرورة الشعرية..

2ـ = يصدف أن ذات مره + زرتني.... + هل كان حلماً عابراً + أم ترى + لا زال للحلم بقيه ...؟

الصـدفة: مايعرض عرضـا دون اتفاق مسـبق، لذلك كلّ ماصـادف الشـاعر من الممكنات التعبيرية ومن خلال الحدث الشـعري؛ يرجعنا نحو تلاوة فلاش باكية أيضـا، وهي تلاوة تذكرية، عكسـها الشاعر للزمن الحاضر، أي أصبحت الكتابة، كتابة آنية، لأن الذات لاتكون في زمن فلاش باكي عند النصّ المكتوب، بل تتحول من حالة تذكرية إلى حالة آنية فعالة مع فعل المسـتقبل الكتابي.. فالفعل زار، من افعال الماضي الحركي، وقد قصده الشاعر ليصبح تعبيرا آنيا، وخصوصا أنه تطرق إلى الأحلام، والأحلام عندما نذكرها فهي حصـيلة مامضـى، وليس حصـيلة حلم قادم لم يدخله الشـاعر.. لذلك فالمعاني معكوسـة مابين الماضـي وفعل الحاضـر ضـمن الممكنات التي ذكرها لنا الشاعر..

لاتحتفظ الذات بالعمل الماضوي إلا من خلال التذكر، وهذا السلوك يعتبر قدرة معرفية على تجاوز القدرات الماضـوية للذات، لأن الجديد يزيل القديم، وتبقى منشـغلة بكل ماهو خارج المألوف وخصوصا إذا اتجهت نحو نصية النصّ الشعري لاتمام خصوصيته الفنية..

3ـ

يصدف أن ذات مره
زارني العشق
وكنت....
طوال الوقت أشهى من شهيه

4ـ

يصدف أن...

ليكن...
أنت عمري
فدعي للتفاصيل البقيه

من قصيدة : مصادفات - معروف عازار - سورية

مادام جسد النصّ يشكل لنا بنية ديمومة لاينتهي بعلامة، فإنه يشكل الإبداع الأنطولوجي في العالمين الموضوعي والواقعي، وفي كلتا الحالتين يعيد صياغة الدلالات حسب رؤية الذات واندماجها التحولي في وضعها الجديد.. وتشكل حركة المحسوس إحدى العلاقات في التغيير الآني مابين الممكنات التي يميل لها الشاعر عادة، حسب الرؤى المأخوذة من قبل الذات الشاعرة..

3ـ = يصدف أن ذات مره + زارني العشق + وكنت.... + طوال الوقت أشهى من شهيه

ملازمة الحالة التي داهمته؛ حيث اعتنى بمعاناة القول، ونتجت عنه الحالة التفاؤلية والتي كانت من خلال الحضور الذاتي التفاعلية مع الحدث التذكري.. ومن مثل هذه الحالات يكون فعل الممكن في حالة الماضي وخصوصا أنه وظف الفعل الماضوي (زار)، ولكن يبقى فعل القول، من الافعال الآنية لأن الذات تفالاعلاتها في وقت حاضر وليست ماضوية..

4ـ = يصدف أن... + ليكن... + أنت عمري + فدعي للتفاصيل البقيه

الشاعر السوري معروف عازار، حاول أن يجد حالة مستقبلية دائمة، ولا يتوقف في حالة من العشق وفي زمن قد مضى، بل ديمومة الحدث الشعري لاتنفك من التماسك والدعم المتبادل مابين الطرفين، وطالما لدينا حالة من العشق، فتشخيص الطرف الثاني بجنس أنثوي، أي نحن أمام امرأة ورجل لهما استبدالات وإثارة واضطراب، لذلك حلّ القول الشعري التعبيري محلّ تلك الخصائص المتعددة والتي بيّنها من خلال النصّ الشعري وما آلت له أدواته الكتابية في فنّ النصّ والنصية..

المرفأ خال..
المراكب تلفها النجوم..
وحدها النوارس تصفع وجه الماء
ووحدي أتأمل صخب البحر

لجوجٍ هو البحر مثلي
كقطيع ثيران محاصر
ووحيداً أقرأ انكسار تضاريس الكون على وجهه

قصيدة : يابحر - معروف عازار - سورية

عندما يكون العالم محصورا بمساحة البحر، فهذا يعني إنّ البحر فضاء لعالم آخر، لذلك فالمنظور الشعري نحو العالم الجديد وتكويناته، سيختلف من خلال المعطيات والفروض التي تؤديها في ديمومة القول الشعري للذات المتداخلة مابين عالمين..

المرفأ خال.. + المراكب تلفها النجوم.. + وحدها النوارس تصفع وجه الماء + ووحدي أتأمل صخب البحر

الرؤية هنا، رؤية انفتاح الشاعر نحو نصّه المرسوم ونحو تكوينات جديدة للعالم الذي بحوزة الذات، حيث أن المحسوس لم يكتف بمكون واحد، فراح يبحث عن مكونات أخرى ومن خلالها، من الطبيعي تظهر معاني جديدة قد تكون عالقة في الذات، أو بحثت عنها واستوطنتها فأعطت الجزء منها.. فالتأمل، تأمل البحر، زائدا تأمل الشاعر وهو يدخل فضاء البحر من خلال طقوسه المتاحة..

لجوجٍ هو البحر مثلي + كقطيع ثيران محاصر + ووحيداً أقرأ انكسار تضاريس الكون على وجهه

وجه البحر؛ أمواجه، فالاستعارة هنا هي استعارة مكانية، مكانية البحر المنظورة من قبل الباث، لذلك يصعب علينا توجيه الإدراك الداخلي نحو الخارج، فالظاهر أمام المتلقي هو أمواج البحر ولونه الذي يميل إلى الزراق في بعض الأحيان، أما أسرار البحر والبواخر التي تبحر على سطحه ومعاناة المراكب والصيادين فلها حصة وتفسيرات أخرى، ونستطيع جمعها بعالم كوني مستقل، وذلك ما يدور من دواخل البحر إذا ما لجأنا إلى باطنه..

عندما نرى الأشياء، فالأشياء هي ذاتها في هذا العالم التكويني، ومن خلالها نلاحظ بأن الزمنية ذاتها، تتغير بشكلها المألوف، ومن المألوف نتخذ نقطة أولى لكي نحرك الرؤية نحو الشيء، وتبتكر من اللاشيء، وهذه مهمة الباث عادة، عندما يميل نحو التحولات الذاتية بواسطة المحسوس، فالشيء الذي يراه يختفي في الذات، ويتحوّل إلى عنصر آخر، والعنصر الآخر هو اللامألوف وتوظيفه في النصّ والنصية، فالرؤية، رؤية واضحة تماما، والحركة هي التي لانستطيع على رؤيتها، ولكننا نستطيع إدراكها..

الشاعر السوري معروف عازار من الشعراء الذين يميلون إلى لغة الصمت، ولغة الصمت لديه توجهاته الهادئة نحو وطنه الأول سورية، وموطنه الثاني العالم؛ إذن نحن معه عندما تكون الرؤية شمولية في هذا العالم المتنقل بين الحين والآخر..

نصوص الشاعر معروف عازار

دعــــوة

تعالي
نجمع المجرات في فنجان قهوةْ
ونعبر المحيطات معاً
في عنق زهرة
نمارس الرقص
سراً
وجهراً
نحرّض وجع النايات
لسلام قبلة
تعالي
هذا المساء
أو أي مساء
حتى ولو كان المساء الأخير
من عمر المجرة

يا بحـــر

المرفأ خال..
المراكب تلفها النجوم..
وحدها النوارس تصفع وجه الماء
ووحدي أتأمل صخب البحر
لجوج هو البحر مثلي
كقطيع ثيران محاصر
ووحيداً أقرأ انكسار تضاريس الكون على وجهه

مصــا د فـات

-1
يصدف أن ذات مره
أقمت ،في دمي حفلاً شهياً
وتركت شالك
وعطرك
وأخذت من عمري البقيه

-2
يصدف أن ذات مره
زرتني....
هل كان حلماً عابراً
أم ترى
لا زال للحلم بقيه ...؟

-3
يصدف أن ذات مره
زارني العشق
وكنت....
طوال الوقت أشهى من شهيه

-4
يصدف أن...
ليكن...
أنت عمري
فدعي للتفاصيل البقيه

محيطية الآخر في العلاقة الشعرية
طفل على دراجة روائية للشاعر العراقي
جبار عودة الخطاط

لكي نكون أكثر تواصــلا، يجب أن نبحث عمن يقودنا نحو الشــعرية، أو بعض الشــيء من هذا القبيل، فالعلاقات الشعرية، علاقات واسعة ولانستطيع أن ندرجها بقصيدة تمرّ علينا، ولكن جلّ مايدفعنا إلى العلاقات القصائدية، هو وجود بعض المؤثرات بداية من العنونة، وتلخيصا لما يدفع العنوان كحالة ســيميوطيقية لها درجاتها المثلى، وهذا لايتبيّن إلا من خلال شــعرية العنونة من جهة، ورتبتها في موقعها الســيميوطيقي؛ ولو تدرجنا من الأســفل إلى الأعلى فســوف نلاحظ بأن الشاعر جبار عود الخطاط؛ حاول بناء علاقة ضمنية مابين نهاية النصّ الشعري الدال على صاحب الدراجة الروائية، وبين ضحيته هو (الكاتب الشهيد علاء المجذوب).

الشاعر مطالب بمكونات النصّ الشعري، ومنها لغته المتواصلة ونوعيتها وكذلك ميوله التقنية نحو التصــورات الذهنية لتكوين صــوره الشــعرية، والأهمّ من ذلك كلّه؛ كيفية إيجاد منظور تصــويري كجسد للنصّ الشعري، وهذا يعني أن ينظر إلى النصّ كصورة شعرية متكاملة، مستقلا عن العنونة، ليقودنا إلى عالم الشــاعر الخاص الذي أســتطاع بمكونات الذات الشــاعرة أن يجد لمســات النصّ والإبحار في مســاحته وطقوســه العلائقية، بل وميول تلك الذات في لحظتها الشــعرية نحو النصّ والقول الشعري، ومن خلال تفحصــي لقصــيدة الشاعر العراقي جبار عودة الخطاط، فقد رأيت أنّ جلّ ما يميل إليه هو حالات من حالات الماهية الشــعرية من خلال اعتماده اللامألوف، ووســيلة صــدقه نحو التعبير الانفعالي تجاه حالة من حالات اغتيال شــخصــية كتابية عراقية ألا وهو الكاتب والروائي العراقي – علاء المجذوب - . لايحظر الآخر إلا من خلال الباث؛ الباث الذي يُحضره كعنصر إضافي مع الذات الخارقة .. وعندما تمتاز الذات بشاعريتها، فهذا يعني أنّ هناك بعض التحولات التي انتمت إليها الذات، وهي تحولات جديّة وجديدة، كأنها تنتقل من خلال لحظات شــعرية من ذات يومية إلى ذات تنتج لنا ولو الشيء المقبول من الشعرية والتي لانختلف عليها باعتبار النصّ الشعري خضع لتجربة حياتية – إبداعية ولبس منظوره الجديد ..

ثلاث عشرة رصاصة ملثمة

لم تستحِ من دراجتكَ الهوائية

دراجةٌ تحمل طفولة دكتوراه

تعتمرُ قبعةً ضد الرياح

الرصاصات لم تستحِ أبداً

من (لماذاكَ)

شقّت أزيزها نحو روايتك الأخيرة

مزقت أحشاءها البيضاء

فسالت منها شخوصٌ عراقية

قلوبهم تشخب دماً

من قصيدة : طفلٌ على دراجة روائية

ضمن درجات القول الشعري؛ لماذا تكلم النصّ الذي أمامنا بكينونة خارج الإيحاء ؟! ليس السبب حتما هو إيجاد النصّ بالشكل الذي نطلبه، ولكن بالشكل الذي وقع مع وقوع حادثة الكاتب العراقي (علاء المجذوب) لذلك تواجدت البنية التكريبية والدلالية مستمدة من واقع عاشها الشاعر، وعاشها آلاف الشعراء في العراق وما حوله؛ ومن هنا أجاد الشاعر نصّ الكلام، بكلام محوري خارج مألوف الكتابة، فقد اختلف مع الواقع، وراح يدجن أسلوبية كتابته ضمن القول الشعري الآني ..

ثلاث عشرة رصاصة ملثمة + لم تستحِ من دراجتكَ الهوائية + دراجةٌ تحمل طفولة دكتوراه + تعتمرُ قبعةً ضد الرياح + الرصاصات لم تستحِ أبداً

في مبدأ الاستدلال للغة – واللغة هنا لغة شعرية دالة – بأن الرصاصات لها عائديتها، وكذلك الدراجة لها عائديتها، وإذا ذهبنا إلى العنونة، فسوف نلاحظ اختلافها عن جسد النصّ الشعري، وهذا الاختلاف يشدّ المتلقي نحو إدراجه ضمن الحقول الإشارية؛ فقد أشار الشاعر إلى (المغدور) من خلال إدخال عنصر إضافي إلى العنونة : الطفل = البراءة .. الروائية = مايتميز به الكاتب الراحل علاء المجذوب .. وهذه العناصر لها عائديتها منذ المطلع الأوّل للنصّ الشعري، فعدد الرصاصات التي تلقاها من قبل راكبي الدراجة .. 13 رصاصة لـــ 12 كتابا تم إنجازه، وهذا يعني إنّ لكلّ كتاب رصاصة، والرصاصة الأخيرة كانت لصاحب المنجز ..

عندما تعود الرصاصات للقاتل .. والدراجة أيضا تعود للقاتل .. فهذا يؤدي إلى أن: الرصاصات + الدراجة + القاتل = جهة مجهولة دعمت هذا الموقف .. وبما أن الشهيد عراقيا .. والحدث على أرض

كربلاء .. فهذا يقودنا بأن الحدث كان عراقيا مغلوقا .. وقد دلت الرصاصات على صاحبها، وهنا قد رمز الشاعر إلى الدراجة، وعلاقتها بالهواء؛ وكذلك سرعة الرصاصة المنطلقة وعلاقتها بالهواء أيضا، مما قادنا إلى فضاء فارغ لاموانع لصدّ تلك الرصاصات سوى جسد الشهيد الراحل علاء المجذوب ..

من (لماذاكَ)

شقّت أزيزها نحو روايتك الأخيرة

مزقت أحشاءها البيضاء

فسالت منها شخوصٌ عراقية

قلوبهم تشخب دماً

من قصيدة : طفلٌ على دراجة روائية

خلاصة الرؤية التي توصل إليها الشاعر العراقي جبار عودة الخطاط، هو انسجام اللاشيء بالشيء، وكذلك تنحي شبه الأشياء، لأنها خارجة عن الرؤية، بينما اللاشيء متواجد في الرؤية العينية الخيالية عند التصورات، والتي تأخذ قوتها من الذهنية، فالشاعر لم ير الدراجة ولا القتلة، إذن كان هناك لاشيء، ولكن ومن خلال التصورات، استحضر أمامه الجريمة، وهذا مايدور بالعين يمنة ويسرى، وإلى الأمام وإلى الخلف، مما يذهب إلى مركزية الخبر، لكي يتدارك الأمر ويعينه كتعيين أولي للغة التعبيرية التي اعتمدها، لذلك فقد استحضر كلّ الأشياء؛ فجعل من اختزال الذات، أنّ الأشياء تدور حولها، ليحولها إلى رسالة مكتوبة ..

من (لماذاكَ) + **شقّت أزيزها نحو روايتك الأخيرة** + **مزقت أحشاءها البيضاء** + **فسالت منها شخوصٌ عراقية** + **قلوبهم تشخب دماً**

لقد أحال الشاعر السؤال إلى عملية الاختراق، وهنا فعل الإحالة الذي اعتمده، لنفترض أنه كان متأخرا، كحالة تسبق السؤال، بينما كنظام لغوي، فإنّ السؤال المندمج من مؤشرين (لماذاكَ) قد ناب عن فعل الإحالة، مما قادنا إلى مفهوم المعنى من خلال الإشارة التي أشار بها (السؤال) إلى الجمل المتواصلة .. أراد الشاعر أن يطرح علينا موضوعته بشفافية مفترضة ، بينما واقع الحال غير ذلك تماما؛ فالمعاني مستهدفة .. مستهدفة تماما من خلال بعض الألفاظ التي اعتمدت التأويل ..

من قال أنّ الرصاصات لا حياء لها

الرصاصات مسكينة هي دموعٌ معدنية

تنطلق افقياً بسرعة البَردْ

من عين بندقية

تجهش بالفناء على براءة قتيلها

دعوا الرصاصات إنها مغدورة

....

دعوا الرصاصات إنها مأمورة

من قصيدة : طفلٌ على دراجة روائية

تتسلط المفردات بشاعريتها على معاني الجملة الشعرية، وهو ليس اختيارا أحاديا بقدر ما هو تفكر ذهني، أي تشارك الذهنية عندما يتواجد المدلول بتلك المفردات التي ينوي تركيبها الشاعر عادة، وهذا ماتوضحَ لنا من خلال هذا المقطع الشعري والذي قادنا بنوايا الشاعر العراقي جبار عودة الخطاط، ومن خلاله استطاع أن يجد فكرة مناسبة والحدث الشعري الذي نقله من الواقع العراقي باستشهاد الكاتب العراقي علاء المجذوب ..

من قال أنّ الرصاصات لا حياء لها + الرصاصات مسكينة هي دموعٌ معدنية + تنطلق افقياً بسرعة البَردْ + من عين بندقية + تجهش بالفناء على براءة قتيلها + دعوا الرصاصات إنها مغدورة

الصورة التي أمامنا هي صورة توصيفية اعتمدت اللغة التعبيرية لكي تكون مابين الباث (الخطاط) وبين آلات القتل التي اعتمدت من قبل القتلة .. واللغة التعبيرية لدى أكثر المفكرين هي التي تُعتمد باعتبارها اللغة الأقرب للمتلقي من جهة وللحدث المدروس من جهة ثانية، لذلك، وعندما وضع صوره الشعرية – الخطاط -، فقد اعتمد البساطة لكي يصل صوته إلى أقرب الناس إليه أو أقرب ماتطرحه مخيلته وهو يعتمد عنصر الخيال بحالته التفكرية .. (الرصاصات مسكينة هي دموعٌ معدنية) من خلال هذا الوصف المغاير للغة نستطيع أن نقول بأن الشاعر قد توصل إلى بعد في المعاني .. فاستخدام الجمل السحرية هي الأكثر توصيلا وتأثرا من التوظيف المباشر في الجمل الشعرية والتي تعني لنا المعاني عادة ..

.... + دعوا الرصاصات إنها مأمورة

الفراغ الفاصل بين الباقة الشعرية التي اعتمدناها والجملة الأخيرة، هي دلالة من دلالات؛ بأن كلّ شيء يمرّ، يمرّ تحت سلطلة آمر ما، وهي الجهة المجهولة التي كانت وراء عملية الاغتيال سيئة الصيت ..

الشـاعر الخطاط صـاحب جمل سـحرية تواصـلية وقد اعتمد نظرية التوزيع بتوزيع مهام الفكرة التي غزت الذهنية، ومهمة المدلول الذي رافق الدال في المنجز القصــائدي، مما ســخر الذات بكل قوة للوصول إلى ماينوي التوصل إليه ..

قصـيدة أسـتطيع أن أقول عنها قد واكبت الشـعر الحديث واسـتطاع الشـاعر أن يتقن أدواته بشـكل تقني شـفاف، وعملية الانسـجام بين المنظور القصـائدي والمعاني التي تم توظيفها كفكرة اسـتمدها من الواقع العراقي، أدت وظيفتها مع الجمل التركيبية التي أسسها الشاعر، حيث كانت الاشتغالات حولها بفعالية وديمومة للحدث المنقول ..

طفلٌ على دراجة روا

(إلى علاء المشذوب مغدوراً)

ثلاث عشرة رصاصة ملثمة

لم تستحِ من دراجتكَ الهوائية

دراجةٌ تحمل طفولة دكتوراه

تعتمرُ قبعةً ضد الرياح

الرصاصات لم تستحِ أبداً

من (لماذاكَ)

شقّت أزيزها نحو روايتك الأخيرة

مزقت أحشاءها البيضاء

فسالت منها شخوصٌ عراقية

قلوبهم تشخب دماً

......

للرصاصات الملثمة

سخونتها الأمية

تتهجى أسمك

فتغلطُ بالقراءة مثل كل مرة

ولأنها تكره اللام.. هو يذكرها دائما بال لا

قلبتهُ دالا فلم ترَ فيك سوى د.... دكتور

دكتور على دراجة روائية

وصارت تلك الرصاصات الأمية جداً

تقرأ اسمك هكذا

د.....

دكتور عداء

يا عداء مشذوب

يا عداءهم

أنهم يكرهون اللام يكرهون الـ لا

وقد هالهم أن علاء مشذوب

قال لا لمركباتهم العابرة للصوت

قاد دراجته نكاية بها

... ولكن مهلاً

من قال ان الرصاصات لا حياء لها

الرصاصات مسكينة هي دموعٌ معدنية

تنطلق افقياً بسرعة البَردْ

من عين بندقية

تجهش بالفناء على براءة قتيلها

دعوا الرصاصات إنها مغدورة

....

دعوا الرصاصات إنها مأمورة

دائرة الفصل والمحسوس

لدى الشاعرة السورية مريم مصطفى

الفصل بين الأشياء القائمة والأشياء مافوق الطبيعة؛ مفتاح شيّق يتسلح به الشاعر كي يكون جزءا من دائرة الفصل ويعلن تمرده على المألوف؛ فإثارة المشاعر المختفية تؤدي إلى انضمام الشاعر لدائرة يرسمها لوحده وقد تكون هذه الدائرة قد مرت بلحظة أو صدفة في الذات الهائمة حول الأشياء، لذلك وجلّ مانلاحظه أن الشاعر لايتأقلم مع محيطه الفائض بالحياة اليومية، فيبحث عن عالم مختصّ ومستوى تفكيره التخييلي أو مستوى الأحلام التي تنتابه دائما ليصبح كائنا كامن الاتجاهات بالبحث عن اللاعقلاني في ذاته العاملة.. فالهذيان مثلا والأحلام والتلقائية كلها تنقيبات وتداعيات خارج المعقول، وتكوين عالم تعبيري شعري من خلال هذه العناصر المذكورة، لذلك تتفاعل الذات مع الكائنات الجديدة والتي تظهر من خلال المكونات خارج المحدود؛ فالانتماء اللحظوي تسكنه شعرية المتخيل وتترجمه الذات خارج الواقع..

الشاعرة السورية مريم مصطفى تتمتع بحركة حسية من خلال الذات التي تعمل باتجاه النصّ الشعري وأدواته، لذلك فالمحسوس لديها، ذلك الكائن التفكري والذي لايتوقف بنقطة بالرغم من أن مما يحيط بها من متاعب الحرب التي فرضت على سورية؛ ولكن يبقى هاجس الحبّ ودائرة المحسوس بعمل ونشاط دائم في إيجاد مساحة لابأس بها مع النصّ المكتوب، فهي تقرأ نصوصها في الذهنية التي تنتمي إلى دائرة الأحلام، ومن ثم تترجم تلك المؤجلات على الورقة، إذن تملك الشاعرة نصين، نصّا عالقا في ذهنيتها ويحتاج إلى من يترجمه، ونصّا متواجدا على الورقة مع علاقة تامة بالنصّ المؤجل..

مريم مصطفى والاتجاهات النصّية

ماذا نعني بالاتجاهات النصية؟ هي الاتجاهات التي تهدم النصّ وتعيد بناء النصّ الآخر، فتأجيل النص يشكل جزءا من الهدم، وإعادة النصّ المكتوب يشكل جزءا من البناء، فطالما نحن مع الاتجاهات الآنية، فنكون قد ألقينا القبض على الماضي وتمّ تكسير البنى الماضوية، فالبنية الجديدة تكون علامة من علامات التجدد في لغة شعرية مستحدثة.. سنقف مع أحد نصوص الشاعرة السورية مريم مصطفى لمعاينة ولو الجزء اليسير من اشتغالاتها النصية..

القهر يقضم أصابعي

ويسيل دمع دمي!!!..

بعد أن اهترأت أوردتي التي تعبرها
عاصفة الصبر
تجاعيد روحي المتوارية
خلف قضبان صمتي
تلاعبت السنون بتاريخ ولادتي

من قصيدة: مناورة صبر – مريم مصطفى

بداية من العنونة ومن خلالها ندخل إلى المتن، حيث وجود المرسلة، والمرسِل، وكذلك المرسَل إليه، فعندما يتواجد المرسِل من الطبيعي سيكون المرسَل إليه غائبا، والعنونة كانت إشارة إلى النصّ الذي قادنا إلى ضمير المنفصل الـ (أنا) ولتكن هذه الـ (أنا) النقدية والتي تقف من خلالها الشاعرة لأن الذات تميل إلى المقرّب، وأقرب الأشياء من خلال جسدها هو تواجد (الشاعرة) لتبدأ من خلاله، والمتمثل بالـ (أنا) ..لو لاحظنا من خلال المقطع المرسوم أعلاه بأن الشاعرة اعتمدت على تراكمات من الأفعال وبعضها الأفعال الانتقالية مما شكلت حركة قصدية في الجملة الشعرية والتي امتدت جملة إثر جملة ..

هناك عاصفة من الأحلام تمرّ بها الشاعرة، وهي تلك العاصفة التي تقضم الأشياء، ومن خلال التقارب الشيئي، لاحظنا أنها بدأت بأقرب محطة للوقوف بها وهي تشارك تخيلاتها وكيفية الانتماء إليها، وكأنها تهذي لنا بتلقائية كي ترسم انعكاسات المرآة المصقولة .. إنها لم تهشم المرآة كي تحصل على أشكال جديدة، بل هشمت الذات المعتادة كي تدخل بذات جديدة وتحصل على تعابير غير مألوفة..

القهر يقضم أصابعي + ويسيل دمع دمي!!!.. + بعد أن اهترأت أوردتي التي تعبرها + عاصفة الصبر + تجاعيد روحي المتوارية + خلف قضبان صمتي + تلاعبت السنون بتاريخ ولادتي

جسد المحسوس لدى الشاعرة السورية مريم مصطفى، كان القهر، وبما أنّ القهر يؤدي إلى الحزن، فإذن نمتلك الآن بعض الأشياء التي ترافق جسد المحسوس، ومنها : الغاية العليا.. حيث أنّ الغاية تتعالى على الجسد، لذلك شرّعت الشاعرة من خلال لغة الاختلاف بعض الصفات الإبلاغية، لكي تخبرنا عن عنف تواصلي بلغ غايته ومثلته بـ : تجاعيد روحي المتوارية.. والتي ولدت متعة الصمت؛ وبما أنه للصمت فراغه، فقد اعتمدت الشاعرة على تحسين ذلك الفراغ بعاصفة من الصبر، حيث جعلت القول الشعري متقدما على الحدث، لتسبق الحدث وتبلغ عنه من خلال اللغة الإبلاغية..

الآن
وقد أصبح عمري ألف ألف عام من الطعنات

وبعد أن ركعت أمامي جبال التعب
هاهي ذي تنحني
فأمتطي ظهر أحزاني
وأبحر في قارب أتلفه الموج
عليّ الوصول الى القمة
وأنا أجر عربة تحمل فرخا
لايعرف خطورة السقوط
إلى الهاوية
فهو لم يعتد صعود القمم

من قصيدة: مناورة صبر – مريم مصطفى

الإضـــاءة بين المســـارات والمفاهيم العالقة في الذات، تخرج من خلال فعل المتخيل وحركته الضـرورية في النصّ؛ فالمعيار الجمالي الذي اختاره المتخيل ليس سـاكنا، وقد انتمى إلى فترة زمنية غير معقولة، ومن خلال عقلنة الأشياء هناك ضوابط موضوعية متواجدة خارج النصّ، ومن خلالها تمكنت قدرة المتخيل على الانطلاقة والالتجاء نحو اللامألوف وما يحتاجه النصّ الشعري الحديث..

الآن + وقد أصـــبح عمري ألف ألف عام من الطعنات + وبعد أن ركعت أمامي جبال التعب + هاهي ذي تنحني + فأمتطي ظهر أحزاني + وأبحر في قارب أتلفه الموج + عليّ الوصـــول إلى القمة + وأنا أجرّ عربة تحمل فرخا + لايعرف خطورة السقوط + إلى الهاوية + فهو لم يعتد صعود القمم

اللحظة التلقائية هي التي تتحكم في اللغة التي يختارها الشاعر، ومن خلالها يرسم تصاويره الفجائية حيث تثير الصورة الشعرية عجائبيتها بشكل مفاجئ بعيدة عن التوقعات، يقول بول أيلوار : الصورة تفكر نيابة عني.. وذلك لقوة دهشـتها من جهة وقوة المعنى المفاجئ الذي تحمله الصـورة الشـعرية، وهي المسـاس الأول بين المتلقي والباث وما يرسـمه من صـور تفاجئ المتلقي كمرسـلة أو مشـهد من المشاهد المعتمدة..

الآن .. وقد أصبح عمري ألف ألف عام من الطعنات، من خلال لغة الآن ندخل إلى الصور المتداخلة لدى الشــاعر الســورية مريم مصــطفى، وهي تفاجئنا بمحطات لم نعرف ســنتوقف بها أم لا، وهي بالذات أيضا وليدة لحظتها عندما كتبت من خلال حدس خلاق، ومن خلال هيمنة الجنون الخلاق على لغتها الشــعرية التي خرجت من المباشــرة لتطعّم قصــيدتها بأشــياء لا تخطر في الذات، ولم تخطط متى تكتب وماذا كتبت..

من خلال الوظيفة الدلالية التي اعتمدتها الشـاعرة مريم مصـطفى، لاحظنا أنها اعتمدت على مسـمى واحد، مثلا بعض المفردات التي قادت المعاني عند تركيبها : طعنات، جبال التعب، ظهر أحزاني،

قارب وموج .. الخ، واستطاعت أن تبين قصدية الموقف وماتنوي عليه وهي تعتمد اللغة السريالية في حصتها النصية الآن .. المعاني المحتملة متواجدة من خلال المعنى المباشر للمفردة، ولكن الذي غير محتمل هو تركيب المفردة وانزياحها إلى معاني مفاجئة غير محتملة، حيث تشكل وظائف دلالية جديدة، وتقتحم الشاعرة كلّ شيء مباشر ومألوف، لتشتغل عليه بتلقائية، وتلقائية الذات العاملة والتي لها الأثر الفعال في إيجاد البنى المخالفة والتي تميل إلى الملامح المحرضة للجملة الشعرية .. ((**الصور إذن لاينبغي أن تكون موجهة من قبل الأفكار. ووظيفة القصيدة في ما يتعلق بالقارئ هي، حسب إيلوار : أن تهب الرؤيا. والمطلوب من القارئ المشاركة في الفعل الإبداعي بأن يستمد من نبع التداعيات الشخصية مورده الخاص من الفكر. ومن أجل منح القارئ حرية التداعي الذهني. لابدّ أن يكون هناك تكثيف للغة وقاسم أدنى من المعنى البين بذاته.. – ص 133 – السريالية في عيون المرايا – ترجمة وإعداد : أمين الصالح))..**

لبوة أنجبت فرخا
أقسمت أن تعلمه
كيف ينحت منقاره
ليصبح نسراً
ويصل القمة كلما ازدادت الطريق وعورة

من قصيدة: مناورة صبر – مريم مصطفى

انتقالات الذات عديدة ومن انتقالاتها العاملة والتي تؤدي إلى الجنون الخلاق، الكتابة ماوراء الواقع، فالواقع أمامنا، وماذا يعني لنا، فإنه من المتكررات، لذلك نتجاوز الكثير من الأحداث اليومية والذهاب مع الذات إلى الأشياء غير المطروحة ومنها الكتابة السريالية والتي تؤدي إلى الجنون وإلى اختلافات لغوية وخلافات فكرية، يحاول الشاعر أن يتجاوزها ويعتبرها من الكوامن غير الظاهرة، فالصورة الشعرية المهيمنة على النصّ لاتحتاج إلى تفكر عميق، بل تحتاج إلى تلقائية فجائية حيث تولد من خلالها المعاني العجائبية، ويكون لفعل المتخيل تأكيدات وعلاقات جديدة، ففي كلّ نص يجدد علاقاته، وفي كلّ نصّ هناك ذات جديدة قادرة على الخلق وإيجاد المعاني غير المتكررة لتبهر المتلقي وتجعله بحيرة، ومن هنا نقيس الثقل الشعري في النصّ الواحد، ومدى إمكانية الشاعر على الانتماء التصوري والتصويري..

لبوة أنجبت فرخا + أقسمت أن تعلمه + كيف ينحت منقاره + ليصبح نسراً + ويصل القمة كلما ازدادت الطريق وعورة

اقتحم المتخيل المجالات والحالات الدائرة حوله ومنها عنصر المحسوس، ليبني مشهدا من طراز آخر يؤدي إلى مساحة من مؤثرات الفعل المتحرك ماوراء الواقع، لذلك فالشاعرة مريم مصطفى

اصـطفت إلى جانب اللغة السـريالية بأثر فني له علاقة مع الممكنات وكذلك علاقات جديدة مع غير الممكنات، أي أنها خرجت من الممكن إلى اللاممكن. فالتحولات التي اعتمدتها، تحولات جمل متواصـــلة وهي توظف تراكمات من الأفعال ولكلّ فعل حركته الانتقالية من المعنى المباشـــر إلى التأويل، عبر المعنى العجائبي والذي ظهر من خلال عنصر الدهشـة وكيفية حياكة المقطع الشـعري المؤول..

الشاعرة السورية مريم مصطفى، تمتلك جرأة كتابية خارج التجريب، فهي بحارة لاتوجهها البوصلة، لأنها تعرف دهاليز البحار، وتعرف أين يكمن الضـباب، وتعرف كيف تقود سـفينتها وتنقذ الأسـماك من الغرق..

مناورة صبر

القهر يقضم أصابعي
ويسيل دمع دمي!!!..
بعد أن اهترأت أوردتي التي تعبرها
عاصفة الصبر
تجاعيد روحي المتوارية
خلف قضبان صمتي
تلاعبت السنون بتاريخ ولادتي
الآن
وقد أصبح عمري ألف ألف عام من الطعنات
وبعد أن ركعت أمامي جبال التعب
هاهي ذي تنحني
فأمتطي ظهر أحزاني
وأبحر في قارب أتلفه الموج
عليّ الوصول الى القمة
وأنا أجر عربة تحمل فرحا
لايعرف خطورة السقوط
إلى الهاوية
فهو لم يعتد صعود القمم

لبوة انجبت فرخا
أقسمت أن تعلمه
كيف ينحت منقاره
ليصبح نسراً
ويصل القمة كلما ازدادت الطريق وعورة

تحرير المفاهيم في قصيدة
في رحاب القلب للشاعر السوري
عمار بربر

لا نستثني المعاني طبعا من خلال العنونة التي رسمناها حول قصيدة الشاعر السوري الشاب عمار بربر ، والتي عنونها بـــ (في رحاب القلب)، ولكن مانذهب اليه في طبيعة الحال بعض المفاهيم النقدية ومنها المفهوم الابستمولوجي والمفهوم البنيوي في تقصّي ومتابعة ما جاء به الشاعر السوري عمار بربر، سنميل الى المفهوم البنيوي في طبيعة الحال ونحن نطرق بداية التاج الأعلى للقصيدة (العنوان) ([1]) ..

في رحاب القلب : قد يبدو العنوان الينا بأنه من العناوين العابرة ، ولكن ، القلب ، هذا المخزن الكبير والذي يشغل مساحة صغيرة في الصدر ، يحوي ويخزّن الكثير من الأسرار ، لذلك جاء عنوان القصيدة كلافتة دلالية وضعها الينا الشاعر عمار بربر وهو يقودنا باستدلاله وقفزته على إظهار الأشياء المخفية ..

لكي نعطي للموضوع أهميته ، فنميل الى حالة الانفعال حول الموضوع ، وايجاد الفكرة الذاتية ، إذن ستكون الذات معنا ونحن بحالة اندفاعية لتأسيس المدخل القصائدي والذي يسبقنا الى الاندفاع الشعري ، ولم يختلط الدافع الذاتي في ورقة الثقل الشعري الا بعد مراجعات عديدة ، وهذا يعني نحن بدائرة تفكرية مهمة ، ونحن ننسى حالتنا أين (كان الشاعر) فالعملية ، عملية انسجام مع الدائرة الابداعية ..

في المفهوم البنيوي والذي نميل الى ايجاد الصيغ المناسبة وما طرحه الشاعر السوري عمار بربر في قصيدته (في رحاب القلب) فهناك النظام اللغوي المتزامن وهناك النظرية النفعية وهناك الحالات والعائدات التجميعية والتي تقودنا نحو الذات ، فهذا المفهوم له عدة مسالك من الممكن جدا أن

---

1 اشتغل العلماء في أوروبا بظاهرة العنونة ابتداءً من سنة 1968 من خلال دراسة للعالمين الفرنسيين فرنسوا فروري وأندريه فونتانا تحت عنوان : " عناوين الكتب في القرن الثامن " وكان هذا الكتاب يمثل باكورة الاعمال النقدية التي تهتم بالعنوان، وعملا ممهدا " لظهور علم جديد له أصوله ونظرياته ومناهجه هو علم العنونة La titrologie " – عبد القادر رحيم –مجلة كلية الاداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية – الجزائر ..

نجد مانطرقه ، وخصوصا أن القصيدة التي أسسها عمار بربر ، لها عدة خصوصيات ، من الممكن جدا التوسع بتلك الخصوصيات والذهاب معها الى نظام المعاني ، ونظام معنى المعنى ، باعتباره حالة تجددية في النقد الحديث .. لو تطرقنا الى بعض العناصر ومنها العناصر المتطابقة مابين الذات والتحولات الداخلية ، وما يتم انجازه قبيل الكتابة ، فسوف نصل بأن هذا العنصر من العناصر المنحازة ، وذلك لتطابقه تماما برغبة أو دونها ، وهناك العنصر المحايد والذي يدخل علينا أيضا ، وهو استمرارية الحدث بين القبول والرفض ..

الصباحُ طيفُ غزالٍ

لا يلجُ الضيمُ أثيرَ حياتهِ

والشعاعُ فارسٌ يمتطي سرجَ المدى

ليعربَ آيةَ الانبثاقِ.

من قصيدة : في رحاب القلب – عمار بربر

المعنى ومن خلال منظور بنيوي ، لايندمج في الجملة من خلال كلمة ، بل الكلمة تندمج في الجملة لتأسيس المعنى ، وبما أن الجملة تعتمد الصوتيات ، فهذا يقودنا الى مثالية التركيب؛ تركيب الجملة والعناية فيها كوحدة رئيسية ، وليس بعد الجملة الشعرية الا جملة شعرية أخرى ، وحتى اذا ما صادفتنا بعض الكلمات المنفردة فهي تابعة كامتداد لجمل معنية ، وبالخصوص نحن ندخل الى التفاصيل الشعرية وكيفية المبالغة بتلك التفاصيل ، وهذا يعني ننقاد الى فلسفة اللغة في الطرح والتفكيك ..

الصباحُ طيفُ غزالٍ + لا يلجُ الضيمُ أثيرَ حياتهِ // والشعاعُ فارسٌ يمتطي سرجَ المدى + ليعربَ آيةَ الانبثاقِ.

لو نلاحظ أن الانتقالات التي تمت بين مقطعين وفصلتُ بينهما بـ " // " كانت انتقالات عقلانية دون المرور بفواصل أو فراغات معتمدة ، مما جرت حالة التطابق ، ونستطيع أن نسمي ذلك بالانحياز ، فقد انحاز المقطع الثاني للمقطع الاول وذلك لكي تكون المعاني معطوفة على بعضها ؛ فقد جسد الشاعر جملته الأولى بـــ " الغزال " بينما كانت جملته الثانية قد بدأت بمفردة " شعاع " ، وهذا التعاطف ، امتداد للمعنى الأول ، وفي طبيعة الحال ، اعتمد شيئًا من المبالغة ، وهي لغة تقودنا الى الأثر الفلسفي في تقصّي النصوص الشعرية ..

منْ رحمِ الفطرةِ..

ينبلجُ فجرٌ حسنُ الأوصافِ

كآياتِ التنزيلِ منقوشةٌ بترتيلِ شفاهٍ

اتساعها المحيطُ و لا يقنيها التكليمُ..

الا كصرخةِ مخاضٍ.

نفس القصيدة

حالات التشبيه وكأنها كانت سببية ، ولكنها تضيف الى المعنى الرئيسي معان أخرى ، لتتوسع رقعة المعاني في النصّ الشعري الذي رسمه الينا الشاعر عمار بربر ، وهي حالات واردة جدا ، فبدون مجاورات للمعنى الرئيسي ، يصبح النصّ محصورا بدائرة ضيقة ، بدلا من أن يكون بدائرة الابداع .

منْ رحمِ الفطرةِ.. + ينبلجُ فجرٌ حسنُ الأوصافِ + كآياتِ التنزيلِ منقوشةٌ بترتيلِ شفاهٍ + اتساعها المحيطُ و لا يقنيها التكليمُ.. + الا كصرخةِ مخاضٍ.

ومن خلال العلاقات التوزيعية التي اعتمدها الشاعر عمار ، نلاحظ بأن عملية التشبيه والتي اقتصرت في النصّ هذا وفي نصوص أخرى توزعت بالشكل الذي يبان من خلالها علاقات الاندماج ، فيقول رولان بارت : ((**تقدم نظريات المستويات " مثلما عبر عنها بينفنست " نموذجين من العلاقات : العلاقات التوزيعية " إذا كانت العلاقات متوضعة على مستوى واحد " ، والعلاقات الإندماجية " إذا كانت منقولة من مستوى الى مستوى آخر " ينتج عن ذلك بأن العلاقات التوزيعية لاتكفي لإدراك المعنى . من أجل القيام بتحليل بنيوي ، يجب أولا ، تمييز أحكام عديدة للوصف، ووضع هذه الأحكام ضمن منظور تراتبي " اندماجي " . – ص 20 – رولان بارت .. جيرار جينيت – من البنيوية الى الشعرية**)) . ويذهب رولان بارت بالمستويات ويعني بها العمليات ، ومنها العمليات الرمزية والتحولات اللفظية التي تندمج في النصّ عندما يجد الشاعر المساحة لهذه العمليات والاشتغال بموجبها .. ولكن وما نشاهده من خلال القصيدة المقطعة الى عدة نصوص بأن الشاعر عمار بربر استطاع أن يتوسع بعمليات التشبيه وكذلك الاستعارات الضمنية ، مما أعطى لقصيدته الميزة بالظهور ..

و ينفطرُ المدَى كأفقٍ للتأمُلِ..

يستحيلُ فيهِ التفكرُ لحالِ القلبِ. (1)

كيفَ لحدٍ بمسارٍ طفوليُّ الخُطى ..؟

أنْ يؤطرَ جناحيَّ الروحِ. (2)

كيفَ لهُ أنْ يدثرَ غفوَتَه بمعجونِ الوحْلِ ؟

وكلُّ تيجانِ الزهرِ تتراصفُ

و تتحيكُ لتزملهُ بكأسٍ منَ العطرِ. (3)

خابَ الدربُ..

القلبُ لايسَلّمُ للحدودِ

بلْ يحلقُ بجِناحيهِ .

نفس القصيدة

نســـتطيع أن نتكلم هنا عن البنية الســـببية ، وهذه البنية لها مجموعة من العروض ولها أســـبابها بتواجدها ، وفي النصّ الشـــعري ، تكون الالفاظ هي التي تقودنا الى المعاني من خلال الجمل المركبة ، فلو قســـمنا النص الذي تم نقله الى بنيات ، فكل جملة لها بنية ، فتخلق بعض الرموز والتي من خلالها نستطيع الدخول الى المعاني المحمولة ..

و ينفطرُ المدَى كأفقٍ للتأمُلِ.. + يســـتحيلُ فيهِ التفكرُ لحالِ القلبِ. (1) // كيفَ لحدٍ بمســـارٍ طفوليِّ الخُطى ..؟ + أنْ يؤطرَ جناحيَّ الروحِ. (2) // كيفَ لهُ أنْ يدثرَ غفوَتَه بمعجونِ الوحْلِ ؟ + وكلُّ تيجانِ الزهرِ تتراصفُ + و تتحيكُ لتزملهُ بكأسٍ منَ العطرِ. (3)

خابَ الدربُ.. + القلبُ لايسَلّمُ للحدودِ+ بلْ يحلقُ بجِناحيهِ .

المعاني التي تواجدت قبل كل رقم تم إدخاله ، هي من المعاني الظاهرية ، بينما الشـــاعر اتخذ من مخالفته للغة كسبيل للدخول الى تلك المعاني ، وهذا من حقه ، ففكرة التأمل ، والتي اشتقت من مفردة " الأمل " فهو بانتظار ذلك الأمل ؛ بينما في المقطع (2) ذهب بنا الشـاعر الى الطفولة وأراد منها أن تكبر وتنمو ، علما أنه تجاوز تلك المراحل ، وهذا يعني الرجوع الى تلك البراءة التي تلتصق بالطفولة ، فالعملية كلها ومن خلال الدخول الى معاني الجمل ، بأنها عملية فلاش باكية ، وأراد منها أن تتحول بتحولات آنية ، فقد التجأ الشـــاعر بايجاد الرمزية المثقلة ، وهذا الاجراء من الأمور التي تثقل المعاني معها ، وخصوصا أن رموزه لها عائديتها ، وعائدية ذلك اختلطت بحالتين ، حالة التذكر (الفلاش باك) وحالة التفكر وكيفية ايجاد الصـــيغ الملائمة وتخطي من مثل هذه الاحالات المصـــّعبة ، فاللغة خير وســيلة واللجوء اليها وخصــوصــا اذا كانت لغة تعبيرية ، والتي عادة تُبان الرموز من خلالها .. ولو نلاحظ في المقطع رقم (3) ، فقد التجأ الشـــاعر الى ادراجات تأملية من

جديد فهو يناشـــد تيجان الزهر ، وكأس من العطر ؛ هذه الجمل تزرع وتدفع النفس الى أريحية متعمدة ، مما يثري النصّ الشعري بإضافات تقودنا الى الجمالية ..

عندما تخيب الوسيلة ، فهناك الوحدة الرئيسية القائمة ، فلا تستسلم بهذه السهولة ، وهنا تطرّق الشـــاعر الى القلب ، وهو الموجه العاطفي الأول للانفعالات التي تواجه الباث عادة ، مما جعله وسـيلة ثانية ، ولكنّها رئيسـية ، والمعني من ذلك ، ربط المقطع بالعنونة التي جاء بها (في رحاب القلب) مما اســتطاع تكوين علاقات مع البنى الشــعرية ، بدأت من العنوان ، وانتهت بآخر مقطع اعتمده الشاعر في قصيدته ..

الشــاعر الســوري عمار بربر ، له مســتقبل شــعري جميل اذا مابقي يواظب على القراءة والمتابعات الشعرية وكذلك الدراسات النقدية وما جاء به غيره ..

في رحاب القلب..

الصباحُ طيفُ غزالٍ
لا يلجُ الضيمُ أثيرَ حياتهِ
والشعاعُ فارسٌ يمتطي سرجَ المدى
ليعربَ أيةَ الانبثاقِ.

منْ رحمِ الفطرةِ..
ينبلجُ فجرٌ حسنُ الأوصافِ
كآياتِ التنزيلِ منقوشةٌ بترتيلِ شفاهٍ
اتساعها المحيطُ و لا يقنيها التكليمُ..
الا كصرخةِ مخاضٍ.

أوهامي محضُ تهيؤاتٍ
و الأرقُ تعبُ صفتي.
إشراقةُ النورِ تفني مسعايَ الضئيل.
غربتْ بمكامنِ السرِّ لتحاكي آلاءَ الطَفَلِ..
عميقةٌ أنتِ كوهمِ الأوهامِ..
تراقصينَ الظلَّ في هجيعِ الليلِ..
تتحايلينَ على النورِ
كي لايصيبَ باقٍ من بياض.

وجهكَ النَضِرُ..

أتعبَ شروقُهُ عالماً فاسداً

تجتليهِ الأشياءُ

كحدِّ أزياحٍ ملطخةٍ بماءٍ آسنٍ..

و حبّكَ كانعكاسِ النورِ في النورِ..

اعذرينِي كيفَ أجتَبي ضَعْفي..

أنا أطيقُ من حيثُ أنا..

ومنْ أينِكَ كلُّ ما أطيقُ.

على أقدامِ القلْبِ..

يتناثرُ السبيلُ سدَى ..تضيقُ المسافاتُ

و ينفطرُ المدَى كأفقٍ للتأمُلِ..

يستحيلُ فيهِ التفكرُ لحالِ القلبِ.

كيفَ لحدٍ بمسارٍ طفوليُّ الخُطى ..؟

أنْ يؤطرَ جناحيَّ الروحِ.

كيفَ لهُ أنْ يدثرَ غفوَتَه بمعجونِ الوحْلِ ؟

وكلُّ تيجانِ الزهرِ تتراصفُ

و تتحيكُ لتزملهُ بكأسٍ منَ العطرِ.

خابَ الدربُ..

القلبُ لايسَلّمُ للحدودِ

بلْ يحلقُ بجِناحيهِ .

لحظة التأمل البنيوي
في قصيدة كبرياء
للشاعرة السورية ندى عادلة

الشريان الشعري هو الحقل التواصلي خارج تقطيعاته، وهذا مايمنحنا النظرية التواصلية داخل النصّ، والانتماء إلى الذات الشاعرة تارة والخروج منها تارة أخرى، والنظرية التواصلية تتقبل تراكم المعاني، لذلك فهي تُحدث تمييزا بين العمل" Travail " والفعل "Act " والنشاط " Activite "- حسب ماجاء به هابرماز في كتاب فلسفة التواصل - إذا ما استطعنا الدخول إلى النصّ بجوانبه الحادة مثلا، أو بالمعاني الموجهة من قبل الشاعرة ..فمفهوم العمل يؤدي إلى الحالات المادية، بينما مفهوم الفعل يؤدي إلى القدرة التخييلية، فيتوسطهما النشاط، حسب ما انحدر إلينا من دلالياته الحالية من التراث الماركسي..

الاشتغالات الشعرية ومن خلال العنونة للقصيدة أو تحديد (الحالة التملكية) تتماشى مع التفعيل الذاتي من جهة ومع اشتعال النصّ الشعري من جهة أخرى، فالنصّ الشعري يحتاج إلى حطب، وإلى أدوات خارج النص وداخله، وإلى هدم وبناء للنصّ من خلال تحولات الذات اليومية، فقصيدة الشاعرة ندى عادلة والتي بدأت بتاج أعلى وبمفردة واحدة تحت عنوان :(كبرياء) وهذه المفردة قادت النصّ الشعري إلى المتلقي، لتزين الحالة القصوى التي توصلت إليها الشاعرة السورية ندى عادلة، قد أشرد في بداية العنونة من خلال كلمة مطروقة ينقصها التركيب لتحتل سيميولوجيا مرتبتها في قانون العنونة .. وتبقى الكلمة سمة تكوينية تجريبية تدخل في الحقل الشعري، لتفيض من خلالها معيارية اللغة الشعرية ومعيارية الأدب كحالة نافذة في الشعرية وما اعتمدته الشاعرة ندى عادلة :

لهفتي يازمن من هروب الأمل
داخ الكلام , تعب الكلام , يتقفى موطئا لقدم
ينز كبرياء الأقاح على ما تبقى من كحل المقل
يرمي النعاس المتعبين بظله , والظل ند الليل , وكر للقبل

من قصيدة : كبرياء – ندى عادلة

قد أميل بشكل إجباري إلى الحالة التشكيلية في نهاية المفردات، وهي السكون؛ وحالة السكون أعطت نتائج في نهاية الشطر المؤسس للقصيدة :

الأملْ / كحل المقلْ / وكر للقبلْ .. نهايات متواصلة بالرغم من اختيار السكون كحالة رادعة للغة؛ تجلت في التواصل بأدوات شاعرية، حيث تثبت لنا الشاعرة ندى عادلة إمكانية رسم الشطر الشعري بحالتين، حالة السكون التي طرحتها وحالة رسم المعنى من خلال السكون، والثانية قد توقفت وتغلبت على المعاني من خلال اللغة .. اللغة التي حملت معنى الأنا، وحملت معنى التوجيه النيابي في نظرية التواصل، مما رسمت فسحة أمل واضحة؛ وهي تكمن من خلال الشطور التي رسمتها الشاعرة بعلاقتها الموضوعاتية والملفوظ، وبما أنّ الشاعرة استحكمت الملفوظ، فقد تبينت العلاقة من خلال رسالتها الموجهة .. فإذا كانت الكتابة القصدية توصلنا إلى مقاصد الشاعر، يعني القبول من الطرف الآخر، فالقصدية تقابلها المقبولية في المنحوتات الشعرية التي تقع على عاتق الباث عادة ..

أنا من سفر التكوين لم أزل أنتظر الغيث في سفر البراري
أفتش عن سنبلة عطشى ...عن عشبة الحياة عن ظلمة الأجل
أفتش عن حبة من وجد لينقرها حجل
ترقص الدموع على خرائب الصمت في مزامير القرب
أنا الأولى عجز القوم عن حبي
حرة كبحر يعجز القوم عن سبري

نفس القصيدة

انتماء إلى التاريخ تشير الشاعرة إلى سفر التكوين، وليس هناك انتماء دينيّ كما حددت ضمن بعض الرموز الخيالية تحت خيمة بعض اللقطات " المفردة " والمفردة الشعرية قادت الآخر من خلال الذاتية إلى تفاصيل عجلى للاتصالات اللفظية بين ذاكرة ترغب في القول الشعري وحاجة قد ملأتها الشاعرة خارج التضخيم للمعنى : **أنا من سفر التكوين لم أزل أنتظر الغيث في سفر البراري - أفتش عن سنبلة عطشى ...عن عشبة الحياة عن ظلمة الأجل - أفتش عن حبة من وجد لينقرها حجل**

لاحظنا من خلال هذه الجمل التي فرزتها ككتلة واحدة وهي تقودنا كاتصالات دائمة للعلامات والإشارات وبعض الرموز، فإنها استمرت بمساعدة علامات لفظية، وقد كانت التراكمات الفعلية قد أعطت حركات في الدائرة الشعرية مما دفعت بالمعاني إلى نشاط وفعالية دون جمود، فالسنبلة رمزت بها إلى إدامة الحياة وكينونتها الباصرة، باعتبارها تحتاج إلى من يرعاها، بينما طائر الحجل إشارة إلى هذا الطائر الذي قاد الجملة ليدلنا إلى حبة تلفظية .. وهنا تبين لنا أن الاتصالات اللغوية،

اتصلت بما هو الأقوى للتماشي مع المعاني والأشد طواعية وتأثيرا .. مفردة أفتش، وهو الفعل الذي كان بلســان الباث بالذات قد تكرر لمهمة وجوده وكونه حاملا الدلالة في المعنى نحو بقية الألفاظ، فقد كان دليلا تحريريا بين الألفاظ ومعانيها ..

يتســلط النصّ الشــعري من خلال قراءته داخليا في التمايز والاندماج، ومن خلل الدخول بشــكل طوعي إلى المؤثرات الطبيعية التي يحتويها النصّ، والنصّ الذي يكون خارج التأثيرات والمؤثرات، يصــاب بالجمود الفعلي الذاتي للمتلقي، والركود وعدم الســيطرة عليه من قبل القارئ، فالنصــوص التي تقودنا هي تلك النصــوص التي تميزت بمنظورها الداخلي المغاير عن بقية النصــوص والتي لاتكتفي باللغة الوصــفية ومعانقتها، من ناحية التفكيك أو من ناحية البنى التي يكوّنها النصّ ((**تتحدد خاصية التقابل والتشاكل من خلال علاقة الألفاظ بعضها ببعض، ومن خلال علاقة هذه الألفاظ بالنظام اللغوي للنص، فقد ذهب هيالمســاليف، إلى أنّ الأســلوب يمكن أن يحدد من زاوية علاقة الألفاظ بالأشــياء، كما يحدد أيضــا من خلال روابط الألفاظ بعضــها ببعض، وكذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تتنزل فيه، فالأسلوب في نفسه دال يســتند إلى نظام إبلاغي متصــل بعلم دلالات الســياق أما مدلول ذلك الدال، فهو مايحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسـالة . – ص 17 – أدوات النص دراسـة – محمد تحربشي – من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000))** .

لا اختلاف بين الأشــياء الداخلية والأشــياء الخارجية عند نقلهما بواســطة المنظور الشــعري إلى الشـعرية، سـوى في الحالات المرئية والحالات اللامرئية كما هو لدى الشـاعرة السـورية ندى عادلة، فاللغة الأولية هي مكونة، ومن الممكن التعبير عنها بواسطة العلامات والإشارات وكذلك التشفير، اختصارا للأشياء الخارجية، واقتصادا للأشياء الداخلية ..

ترقص الدموع على خرائب الصمت في مزامير القرب
أنا الأولى عجز القوم عن حبي
حرة كبحر يعجز القوم عن سبري
كلماتي سم , حروفي دواء , أبتعد بمكاني عن الصخب كزحل
أمارس طهارة الحصار بزنزانة وأمل
أنا الأولى أنا الأخيرة أخجل من بياضي
من الأعاصير والبرق والرعد والإحرام
أخجل من الحب والقبل

نفس القصيدة

بين رقصة الدموع وحالة النقل للمفردات الذهنية وحصار الزنزانة، علاقات شاعرية أرادت منها أن تكوّن بعض التكوينات الرادعة، فالحصار : كانت الزنزانة، والدموع : أرادت منها الانطلاقة من نقطة منظورها البصري .. **أنا الأولى أنا الأخيرة أخجل من بياضي** – لم تكتف الشاعرة السورية ندى عادلة بحصر القصيدة (أو الشطور الآنية لذاتيتها) بل خرجت مع الآخرين، تشاركهم المعاني، وهنا لم يستقل المتلقي، بل أصبح شريكا متحركا كحركة الأفعال التي رسمتها، فالنظام اللغوي الذي دخلته الشاعرة ندى عادلة بثلاثة أساليب : الاول بنيوي، وانطلق من البنى الفعلية لحركة القصيدة، والثاني تشكيلي واعتمادها على التسكين لبعض المفردات بواسطة القوافي، والثالث تعبيري، واعتمادها النظام الصوتي الذي ينقلنا إلى شفرات في التعبيرية .. ترتد الجمل الشعرية على بعضها كجمل تعبيرية تحمل من العلامات والتي تعبر بالصوت أو بالحركة الشيئية .. وحركة الأشياء عندما تظهر هذا يعني أنّ هناك نقلا مرئيا بواسطة البصرية :

أنا الأولى أنا الأخيرة أخجل من بياضي - من الأعاصير والبرق والرعد والإحرام - أخجل من الحب والقبل

لاحظنا أن حالة الارتداد والتعلقات الجملية ببعضها واضحة، فالجملة الثانية كانت تحت قيادة الفعل أخجل واستمراريته في الجملة الأولى، بينما استمر الفعل أخجل في الجملة الثالثة كامتداد للجمليتين وفتح نقطة انطلاقته المستقلة ليكمل مسيرة الجملة الثانية، وهكذا تستمر الجمل الشعرية لدى الشاعرة ندى عادلة وهي تقتصد ببعضها لغويا، بينما تمدّ أخرى وتعتمد بعض التفاصيل .. حيث تقع في التقريرية ..

هناك امكانيات عديدة للتغييرات اللغوية وكذلك الاعتماد على البنى التحتية للشعرية، فاللحظة التأملية تبتعد عن الشرود وإن كانت لحظة حلم غير واضحة، فالمهم الذي أمامنا تواصل الحلم بحلم آخر وتواصل التأمل اللحظوي بلحظات أخرى؛ من خلال عنصر الدهشة ودوافعه العديدة، لذلك تظهر لدينا بعض الشطور المتفرقة بين الحلم ودهشته، كأن القصيدة قد انجزتها الشاعرة بعدة أماكن، وعدة تفسيرات حملت، وهنا التفسيرات غير التأويل، فالتفسير له علاقة مع الزمكانية، ولا نتخلى عن بعض التأويلات لتفسير واحد، وهو ينتمي لمكان واحد :

بين النهرين والجبل والفرقدين
لا تحاول إقناع القاتل والمقتول بصلح معسول ,
ببطلان الشهرزادات في صرح هارون
صرخت من ذاكرتي
أنا العشب والحضور , لهفة العتمة للضوء

نفس القصيدة

تجاور المعاني للغة يضيف ميزة أخرى للنصّ الشعري من قبل الشاعرة ندى عادلة وهي تقودنا ليس فقط بلغات متنوعة وحسب موقعها من المعاني، وإنما تحاول أن يكون المتلقي شريكا معها من خلال فعل القول الذي تعتمده في الشعرية ((**القول الشعري، هو قول ينهض في الحقل الثقافي الشعري أو الأدبي. في هذا الحقل يصاغ القول ويتميز في جنس هو الشعر . القول هذا يمكن أن يكون قولا شعريا، أو سرديا، أو غير ذلك مما له له مفاهيمه تحدده كجنس، ومما له في الوقت نفسه، تمايزاته الفردية، وتغيراته التاريخية . ص 17 – في القول الشعري – الدكتورة يمنى العيد**)) .

لا تحاول إقناع القاتل والمقتول بصلح معسول , + بين النهرين والجبل والفرقدين

فالقول هنا عملية تأخير وتقديم، وكذلك عملية تقديم ونهاية من خلال التجاور اللغوي للقطة الشعرية التي تلبست النصّ الشعري كإصرار متواصل من قبل لغة مضيئة، تارة ضمن التناصية (شهرزاد + هارون) وتارة خارج التناص، لدفع اللغة إلى مجاورة المعاني .

تتنقل الشاعرة ندى عادلة بالنصّ المضاف ضمن القصائدية لتضيف إلى هيئتها اللغوية كمفهوم من التمييز، كمفهوم وزاوية حادة إلى صياغة النصّ، مما تعتني باعتناء المفهوم كـ " معنى " إلى النصّ المضاف . وتبقى اللغة المجاورة كحالة أساسية مع النصّ المضاف، لتستمر مع التواصلية في المفهوم الشعري، كقول شعري له ديمومته في التواصل والبنى المُصاغة .

كبرياء

لهفتي يازمن من هروب الأمل
داخ الكلام , تعب الكلام , يتقفى موطئا لقدم
ينز كبرياء الأقاح على ما تبقى من كحل المقل
يرمي النعاس المتعبين بظله , والظل ند الليل , وكر للقبل
على شفاه في أزقة الجسد
أنا من سفر التكوين لم أزل أنتظر الغيث في سفر البراري
أفتش عن سنبلة عطشى ...عن عشبة الحياة عن ظلمة الأجل
أفتش عن حبة من وجد لينقرها حجل
ترقص الدموع على خرائب الصمت في مزامير القرب
أنا الأولى عجز القوم عن حبي

حرة كبحر يعجز القوم عن سبري
كلماتي سم , حروفي دواء , أبتعد بمكاني عن الصخب كزحل
أمارس طهارة الحصار بزنزانة وأمل
أنا الأولى أنا الأخيرة أخجل من بياضي
من الأعاصير والبرق والرعد والإحرام
اخجل من الحب والقبل
أهاب من المتاريس من الشعر وحسن الصبابة
أتيت في زمن آهات المعارك في زمن الدواحس من أخلاف القضايا
مضغت المهازل في أزمات الحور العين
وأزمات الطموح للولاية
بين النهرين والجبل والفرقدين
لا تحاول إقناع القاتل والمقتول بصلح معسول ,
ببطلان الشهرزادات في صرح هارون
صرخت من ذاكرتي
أنا العشب والحضور , لهفة العتمة للضوء
تعهدت الأرصفة بحفلات الجوع والبرد , ارتضيت حنين الغربة والطلول
لا أتجاوز همزة الوصل لا أقترب من إشارات المرور
حبي يبدع بالشقاء في لذائذ العمق أغور وأغور
في ثرثرات الروح في عقابي
أعاقر صروف الزمان حبي تشكيل سيمفونية من أقاصي القبل
قبض على صحارى الشوق
وهي تنتظر الهبوب
وحده الوضوح يبصم بالمنى والعمل والعلوم
شهيا بقلبي نقي يشرب من عيوني بريق الشوق
أغرقته بطوفان نوح لم أدع له سفينة نجاة ولا أفول
جناحاه في ذمة وطني صورته على ولهي
كالثريا فوق أطلال الصمت ودرب الثريا بوصلة لكل ملهوف

ندى م عادلة

كتب صدرت

-انتماءات .... مجموعة شعرية / دار الكنوز الأدبية 1993 بيروت

-أرتقب رائحة الزيزفون .... مجموعة شعرية دار الكنوز الأدبية 1995 بيروت

-عندما ينبت العشـــب تبدأ العصـــافير ...... مجموعة شـــعرية صـــدرت بالتعاون مع دار الثقافات العالية __ كوبنهاكن __ 2000

-من دون غلاف .... مجموعة شعرية / دار الشجرة __ دمشق __ 2010

-شهادة وفاة تقديرية .... مجموعة شعرية / دار ميزوبوتاميا __ بغداد __ 2013

-سلّة الدود الوطني ...... مجموعة شعرية / دار يوتوبيا للطباعة والنشر __ بغداد __ 2014

-إبحار في الرغيف .. مجموعة شعرية للشعراء العرب ، 2014،

-أناشيد عراقية .. مجموعة شعرية / دار أبي رقراق / المغرب / الرباط ... 2016

-مواسم الشبهات .. مجموعة شعرية ، 2017 – دار توت إله القلم والمعرفة – القاهرة – مصر العربية

-عربة الشعر .. حركة الخيال وسيمياء اللغة الشعرية في القصيدة العربية – كتاب نقدي من منشورات دار توت إله القلم والمعرفة .. 2016 – القاهرة – مصر العربية

-هبات الفقدان .. حركة الخيال والبنى القصائدية .. في تجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد .. كتاب نقدي – 2017، حجم كبير – من منشورات : دار النخبة ، للنشر والطباعة والتوزيع – القاهرة – مصر العربية ..

-عربة الشعر – التشكيلات اللغوية في القصيدة الحديثة – دار النخبة – القاهرة – بداية عام 2018

-آليات الخطاب الرمزي في الشعر العربي الحديث -

البنى الشعرية في تجربة الشاعر العراقي سركون بولص

الرمزية – السريالية – دار النخبة – القاهرة – بداية عام 2018

-الأعمال الشعرية – الجزء الأول – 2020 – دار تأويل

-الأعمال الشعرية – الجزء الثاني – 2021 – دار تأويل

الأعمال الشعرية – الجزء الثالث – 2022 – دار تأويل

-تأنيث العالم .المكاشفات التصويرية في نصوص

الشاعر العراقي يحيى السماوي .... عن دار تأويل

-عربة الشعر- الكتاب الثالث – الصورة التكوينية – 2022 - دار تأويل

الكائن النصّي.. اتجاهات النصّ الحديث – 2022 – دار تأويل

قبّعة اللامحدود.. أنطلوجيا قصيدة النثر – الجزء الأوّل – دار تأويل

المحتويات